# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

675

*septiembre 2006*

**DOSSIER**
**Aspectos de la cultura ecuatoriana**

**Rómulo Gallegos**
La pura mujer sobre la tierra

**Roberto González Echeverría**
Gallegos y Cuba

**Gustavo Guerrero**
Gallegos y *Falke*

**Entrevista con Julio Caro Baroja**

**Carta de Buenos Aires**

**In memoriam Miguel Reale (1910-2006)**

# CUADERNOS
# HISPANOAMERICANOS

**DIRECTOR:** BLAS MATAMORO
**REDACTOR JEFE:** JUAN MALPARTIDA
**SECRETARIA DE REDACCIÓN:** MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
**ADMINISTRACIÓN:** MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hipanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs. 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
Subscripciones: 91 5838396
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISSN: 0011-250 X-NIPO: 502-06-003-9

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://publicaciones.administracion.es

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

# 675 ÍNDICE

**DOSSIER**
**Aspectos de la cultura ecuatoriana**



**PUNTOS DE VISTA**



**CALLEJERO**

## BIBLIOTECA





Arte barroco ecuatoriano. Foto Rodo Wuth

# DOSSIER
# Aspectos de la cultura ecuatoriana

Cordinador:
Mario Campaña



Columna a los Próceres de Octubre. Guayaquil

# Vida intelectual y literatura

*Mario Campaña*

Como en la mayoría de los países sudamericanos, la vida intelectual ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX estuvo animada por personalidades procedentes social y culturalmente de las clases blancas y mestizas, con general exclusión de la población indígena, andina, costeña y amazónica, así como de las comunidades negras. Ello ha así porque, como en todos los países, la vida intelectual ha estado íntimamente ligada a los procesos políticos y económicos. La estructura social ecuatoriana ha determinado que, con muy pocas excepciones, los intelectuales, artistas e investigadores procedan sólo de las clases dirigentes, de familias blancas de ascendencia europea –por razones históricas–, cuyo capital económico en algunas –escasas– ocasiones se tradujo en capital cultural; o de las clases medias, que ascendieron en la escala social gracias al crecimiento del Estado y a la paulatina expansión y modernización de la economía, accediendo así a bienes culturales antes exclusivos de los sectores de mayor poder económico.

En Ecuador la vida intelectual y literaria de la segunda mitad del siglo XX se desarrolló fundamentalmente en Quito, la capital, y Cuenca, una pequeña ciudad andina con fuerte influencia española, mientras Guayaquil, la ciudad más poblada y con mayor desarrollo económico, después de unas décadas de brillante producción literaria experimentó el que quizá sea el período de más grave indigencia intelectual de toda su historia, a consecuencia de la dirección seguida por la economía y la política en la región.

La producción intelectual estuvo marcada en buena parte de la segunda mitad del siglo por una urgente necesidad de definir una identidad nacional. Esta necesidad, respondiendo a una larga tradición, estuvo también vinculada a la derrota militar y el desmembramiento territorial sufrido en la guerra con Perú de 1941. Los intelectuales ecuatorianos asumieron la tesis que señalaba el desarrollo cultural como vía para la recuperación de la cohesión perdida en las batallas. La tendencia hacia lo autóctono aparecida vigorosamente en las déca-

das anteriores, en la obra de los novelistas del Grupo de Guayaquil y en *Huasipungo* de Jorge Icaza, especialmente, encontró entonces una continuidad en el terreno de las política cultural y la literatura. Los años 50 vieron el afinazamiento de la obra de Benjamín Carrión, empeñado en imaginar el país como una pequeña gran nación, y los poemas emblemáticos de César Dávila Andrade y Hugo Salazar Tamariz, que se proponían pensar poéticamente qué y cuál era el presente, el pasado y el futuro de Ecuador.

Esos intentos ocurrían en un ámbito en que lo político y lo literario tendían a mezclarse, porque durante mucho tiempo el campo intelectual ecuatoriano estuvo formado de modo principal por la historia política y la literatura, destacada de las demás artes en la medida en que mantiene, por su propia naturaleza, el más elevado substrato intelectual. Freud creía que los sueños son pensamientos y en el mismo sentido cabe pensar que los poemas, las novelas y los cuentos también lo son; son formas de pensamiento, como todo discurso artístico. La pintura, la danza, la escultura, la música son pensamiento: modos de explorar y conocer. Uno de los mayores filósofos del continente americano, el argentino Arturo Andrés Roig, quien estuvo radicado en Quito durante casi diez años, creyó que la filosofía ecuatoriana se hallaba en las páginas de sus literatos: en Montalvo y Espejo, por ejemplo. Pese a tan calificado testimonio, cabe afirmar que sí ha existido una filosofía profesional en Ecuador, y que ésta no ha sido ajena a las necesidades más acuciantes del país. En ese sentido, el mismo Roig y su trabajo acerca de la ética ha sido una de las más influyentes presencias. Hernán Malo González y Julio Terán Dutari, que fueran rectores de la Pontificia Universidad Católica de Quito, quizá sean los nombre más importante en ese campo del pensamiento, en el que también habría que destacar, en otra línea de trabajo, a Bolívar Echeverría, que en México ha llevado adelante una brillante exploración acerca de la modernidad y el barroco latinoamericanos.

Sin embargo, el cumplimiento de las tareas asumidas por la intelectualidad ecuatoriana, según lo mencionado más arriba, ha encontrado el más importante escollo. Aunque oculto, y por eso mismo quizá más pernicioso de lo que pueda sospecharse, un gran dilema parece yacer en el fondo de la vida cultural ecuatoriana, si bien nosotros no estamos en condiciones de hacer más que tímidos tanteos en el tema, una rápida enunciación a partir de observaciones menores. Ese dilema, creo, es el de la tradición cultural. ¿A qué historia, a qué tradición cultural

debería ser fiel, cultivar y prolongar el intelectual ecuatoriano? ¿Cuál debería ser la finalidad de su trabajo? Cuál es la tradición cultural que nos alimenta en términos reales: ¿la europea, que en otros países de América del Sur, Argentina, Uruguay y Chile, por ejemplo, se asume con toda comodidad, pues está arraigada en la misma experiencia vital de sus habitantes, provenientes en buena parte de las grandes olas migratorias españolas, francesas, italianas y alemanas, una vez eliminada casi totalmente la población autóctona, pero que en Ecuador carece de presencia determinante? ¿La andina, que en países como Perú o México, incluso en Bolivia, conforma un pasado de excepcional riqueza, pero que en Ecuador apenas si aporta elementos míticos menores, incapaces en todo caso de unificar espiritualmente todas las regiones? La cultura ecuatoriana asumió, según dije al principio, como una de sus grandes tareas en los años 40 y 50 la elaboración de elementos simbólicos para la fundación de la nación, pero todo ello fue abandonado posteriormente. Hoy los intelectuales y la clase media rechazan lo indígena y en general lo autóctono, y los escritores, careciendo de vínculos suficientes con la tradición europea, tienden a asimilar todo cuanto pueda contribuir a la elaboración de sus relatos en una atmósfera propia. Como una nueva versión de esta ambigüedad y esta dicotomía, un debate todavía incipiente enfrenta hoy a quienes proclaman la conveniencia (pues se trata de eso, de conveniencia) de utilizar escenarios y problemáticas «cosmopolitas» y a quienes rechazan que sea suficiente con ordenar a la computadora que «donde dice Lomas de Sargentillo diga Londres» (como irónicamente ha escrito el poeta Fernando Balseca) y conminan así a continuar una indagación propiamente estética.

Dos hechos de orden social, ocurridos en las dos principales ciudades del país, tuvieron especial repercusión en la vida intelectual ecuatoriana de las últimas décadas del siglo XX. En primer lugar, la fundación en Quito, en 1982, del periódico *Hoy*, de tendencia socialdemócrata, que puso en circulación importantes suplementos culturales, ganó rápidamente audiencia en la clase media y consiguió articular a buena parte de los intelectuales que habían integrado el llamado Frente Cultural durante el período de las dictaduras. En el contexto de los gobiernos de la Democracia Cristiana y de la Socialdemocracia, ese periódico creció impulsando una cultura crítica, a la vez que en un verdadero esfuerzo de lucha ideológica se fortalecía la Corporación Editora Nacional, se fundaba la editorial El Conejo, orientada hacia la izquierda, que procuraba el desarrollo de una cultura nacional; el

Banco Central profundizaba su apoyo a importantes programas de recuperación de la memoria, como el Archivo Histórico, y la Casa de la Cultura, creada por la revolución de 1944, parecía por fin estar en condiciones de jugar un rol relevante.

El otro hecho ocurrió en Guayaquil y tuvo consecuencias nefastas. Fue el colapso de la Universidad Estatal, que durante muchos años había sido una verdadera *alma mater* de la ciudad y se había convertido después en foco de la oposición a toda clase de medidas antipopulares. Probablemente infiltrada por la policía política de las dictaduras y en todo caso violentamente dominada por el populismo de derechas que se había apoderado ya de toda la ciudad, la Universidad de Guayaquil desapareció durante quince años como centro de producción de pensamiento, como núcleo de irradiación cultural. En su lugar, la pequeña Universidad Católica contribuyó como pudo a mantener vivos el espíritu crítico y la creación literaria, pero su carácter privado y su consiguiente orientación social elitista le impidió ejercer una influencia mayor. Todavía hoy Guayaquil y el país entero sufren la consecuencia de ese período tan largo de decadencia y retroceso universitario.

En las últimas décadas la literatura, quizá la más popular de las artes por su caracter comunicativo, gracias a su materialidad linguística, ha experimentado cambios más profundos que las demás artes. En lo que la poesía se refiere, tal cambio debe ser analizado con especial detenimiento. En efecto, como toda poesía de esta era, la ecuatoriana también se reveló permeable a las grandes transformaciones ocurridas en los órdenes culturales en América Latina y Occidente, pero su desenvolvimiento puso de relieve una peculiaridad inesperada. Sabido es que la noción de infinito, expandida en Europa después del giro copernicano, que dejó atrás el cerrado universo cristiano, el sentimiento de soledad provocado por la ruptura de los antiguos vínculos comunitarios y la percepción de lo temporal como progresiva caducidad de lo humano, que habían alimentado la poesía moderna en Occidente y su ámbito de influencia, empezaron a disiparse por doquier en las últimas décadas del siglo XX. Ecuador no escapó a ese hechizo: con la angustia ante la infinitud, la soledad y la fugacidad del tiempo se escribió nuestra poesía clásica y, como en otras literaturas, el despojo de esa herencia es uno de los rasgos de nuestra actualidad, de la vida literaria de las últimas décadas, que se resiste, sin embargo, al total abandono de aquello que le diera sus mayores logros. Porque, extrañamente, en

la renovación poética ecuatoriana no han predominado las vías elegidas por el resto del territorio de la lengua castellana, donde hizo fortuna la consigna del poeta chileno Enrique Lihn, que hace 25 años fijó pautas fáciles de reconocer en los últimos tiempos: «Si se ha de escribir correctamente poesía/ no estaría de más bajar un poco el tono», escribió Lihn en un poema. La introducción de la noción de lo correcto resultó fundamental y se impuso enseguida: desde hace mucho en todo el ámbito castellano lo incorrecto es el tono elevado, por su relación con formas de autoritarismo, con la concepción romántica del poeta iluminado (del tipo de Shelley) o del sabio metafísico (del tipo de Eliot); desde hace mucho la poesía en nuestra lengua subvierte el principio avalado por Aristóteles, para quien la dicción poética había de ser «perspicua, no humilde», como recuerda Quevedo, uno de los más influyentes poetas de la modernidad hispanoamericana. La correcta poesía humilde y de voz baja que se impone cada día más a lo largo y ancho del teritorio de la lengua, se interesa por la comunicación y puede ser llamada también poesía civil, porque no desliga su ser, incluso su individualidad, del acontecer social y ciudadano, tendiendo a abolir toda subjetividad conflictiva, todo infierno, en suma, ahora proscrito, como en la sociedad misma.

Quizá nadando a contracorriente, la poesía ecuatoriana actual elude esos caminos de corrección y humildad y tal vez no sea ajeno a ello el aislamiento que sufre. En general evita lo perspicuo, la falsa iluminación y la abstrucción pseudometafísica, pero su feliz «incorrección» queda en evidencia en su libertad, en la no subordinación a las exigencias de precisión y claridad, tan propias de la racionalidad de las sociedades industriales (¡es en la industria donde todo tiene que ser exacto y estar en su lugar, a riesgo de que se desmorone y se confunda en el caos, nada rentable!), en su resistencia a dar siempre la voz al personaje «normal», que suele expresar de modo desvigorizado su romántica melancolía por la soledad y el paso del tiempo, su inane conformidad ante el destino colectivo.

La poesía ecuatorianana había vivido su gran momento entre los años 40 y 50, con la obra de Alfredo Gangotena (quien escribió toda su obra en francés, en los años 20, excepto un solo poemario, *Tempestad Secreta,* escrito en Quito en 1940), Jorge Carrera Andrade, César Dávila Andrade (que vivió los últimos 20 años de su vida en el exilio venezolano) y Gonzalo Escudero. La obra de estos cuatro grandes poetas habían de fijar un canon, una especie de horizonte que se convertiría

con los años en una suerte de límite: es en el interior, ese vasto y brillante espacio poético que se desarrolló toda la poesía posterior: la valiosísima obra de Efraín Jara Idrovo, la primera parte de la obra de Jorge Enrique Adoum, la obra de los poetas de Quito de los años 80 y 90 (Carvajal, Ponce, Pazos, etc.). Ese horizonte, repito, siendo un logro ha sido también un límite: el canon andino (ecuatoriano) ha sujetado fuertemente la poesía de todo el país, y consiguió relegar la obra diferente surgida entre los años años 60 y 70, prolongada en autores como Antonio Preciado (poesía de la negritud), Fernando Nieto Cadena (salsa y lenguaje popular), Euler Granda (antipoesía), Edgar Ramírez Estrada y Agustín Vulgarín intentaron en vano rebasar, tan férreamente se ha mantenido, si bien ninguno de ellos alcanzó el nivel de calidad de los cuatro Gangotena, Carrera, Dávila y Escudero, convertidos ya en nuestros clásicos, es decir en nuestras referencias y nuestros límites.

La narrativa experimentó un fenómeno distinto al de la poesía. Si bien los grandes escritores de los años 30 de Guayaquil (Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra, Alfredo Pareja Diezcanseco, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert) se impusieron de modo canónico, correspondió al modernísimo Pablo Palacio señalar desde su lejanía cronológica y mental (murió hundido en la locura) los caminos para la renovación emprendida en los años 70 y 80 por los escritores de la revista *La Bufanda del Sol,* de Quito, esto es, Iván Eguez, Abdón Ubidia, Raúl Pérez Torres, entre otros, que impulsaron una puesta al día de la narrativa conforme a los patrones puesto a circular por la gran novela latinoamericana llamada del *boom*, de Juan Rulfo a Juan Carlos Onetti, de Julio Cortázar a Ausguto Roa Bastos, pasando por Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. A esa nueva indagación estética impulsada desde Quito se sumaron tres grandes nombres de dentro del país y dos de fuera: los jóvenes Jorge Velasco Mackenzie, de Guayaquil, y Eiécer Cárdenas y Jorge Dávila Vázquez, de Cuenca; mientras, desde México, Miguel Donoso Pareja aportaba sus novelas influidas por el erotismo existencial de Bataille y desde París Jorge Enrique Adoum alcanzaba un gran éxito en 1976 con su «texto con personajes» *Entre Marx y una Mujer Desnuda*. Los años siguientes, los 80 y los 90, vieron la aparición, en algunos casos, o consolidación, en otros, de importantes nombres y obras: Javier Vásconez (quizá el escritor ecuatoriano con mayor proyección internacional, hoy por hoy), en Quito, sus magníficos cuentos y sus celebradas novelas, especialmente *El viajero de Praga*; Iván Eguez y Abdón Ubidia y sus novelas *El*

*poder del gran señor* y *Sueño de lobos*, respectivamente; Huilo Ruales y sus relatos y poemas llenos de intenciones subversivas, humorísticos y sardónicos; los cuentos de Francisco Proaño Arandi, Raúl Vallejo, Leonardo Valencia, Gilda Holts y Liliana Miraglia; y la mejor novela de Donoso Pareja, *Ahora empiezo a acordarme*.

La crítica literaria, que conoció en Benjamín Carrión un gran momento, ha tenido en esta segunda mitad del siglo XX un desarrollo lento pero esperanzador. Dos nombres deben destacarse con toda justicia: Hernán Rodríguez Castelo, uno de nuestros mayores humanistas e historiadores de la cultura, y Miguel Donoso Pareja. En los años sesenta, Rodríguez Castelo concibió y dirigió la histórica colección Clásicos Ariel de Literatura Ecuatoriana, en la que se llegaron a editar 100 volúmenes, todos seleccionados y prologados por él. Su más reciente trabajo está recogido en un cuantioso y erudito volumen sobre el siglo XVII. Por otra parte, a su regreso de México, donde estuvo radicado durante 18 años, Donoso Pareja activó el por entonces recientemente creado aparato editorial: varias colecciones aparecidas en los años 80, hitos de nuestra bibliografía y de nuestra crítica literaria, son de su inspiración directa. Numerosos trabajos recientes de Donoso Pareja sobre la narrativa contemporánea demuestran que además de novelista y poeta sigue siendo un crítico mordaz y vigilante, una especie de malhumorado samurái felizmente munido de espadas para salir al paso de casi todo lo que aparece en estos lares, si bien muestra su debilidad en la condescendencia con que acoge a sus alumnos de los talleres literarios que dirige en Guayaquil. Hay que mencionar también el trabajo crítico que cumplen en Cuenca María Augusta Vintimilla y otros docentes universitarios, la amplia y valiosísima empresa de la Universidad Andina de Quito, especialmente su *Historia de las literaturas de Ecuador*, así como el brillante trabajo crítico que realizan desde Estados Unidos los profesores Humberto Robles y Wilfrido Corral.

Puede afirmarse que la vida intelectual ecuatoriana se extiende ahora a todos los ámbitos del saber, en los linderos de las llamadas humanidades o ciencias humanas. El estudio de la filosofía, la lingüística, la historia económica y política, la sociología, la etnología, la arqueología, la antropología, la sociología y la lingüística han tenido, especialmente en Quito, un desarrollo continuo y en algunos casos, riguroso. Puede afirmarse que el panorama actual es de recuperación. Aunque han desaparecido las editoriales nacionales para dar paso a las

transnacionales de la edición; aunque el periódico *Hoy* ha perdido su rol articulador y promotor y la Casa de la Cultura no ha conseguido convertirse en lo que se esperaba, las manifestaciones del trabajo intelectual ecuatoriano no faltan y son alentadoras: la novela, el cuento y la poesía gozan de buena salud; hay excelentes revistas literarias, como *País Secreto* y *Kipus*; florecen los estudios de género; la antropología y la etnología muestran importantes trabajos; la Casa de la Cultura mantiene magníficas colecciones literarias; la Facultad Latinoamericana de Estudios Sociales –FLACSO–, la ya mencionada Universidad Andina Simón Bolívar, la Pontificia Universidad Católica de Quito, las Universidades Central y Católica de Cuenca y las Universidades Estatal y varias universidades privadas como Casa Grande de Guayaquil, recuperan el pulso del trabajo intelectual e investigativo; y, lo que acaso sea el síntoma más importante: en las principales ciudades nuevas generaciones de escritores e investigadores promueven y animan encuentros y debates: la sangre nueva está viva, corre y se multiplica.

# Los pueblos indígenas en el imaginario cultural del Ecuador (1950-200)

*José E. Juncosa*

Durante los últimos 50 años, la emergencia de los pueblos y nacionalidades indígenas como actores sociales relevantes impactaron profunda y definitivamente el imaginario cultural y estético, así como el pensamiento sobre la diversidad cultural del Ecuador.

Mi contribución pretende revisar las representaciones culturales que han condicionado los relatos y formas de presencia y visibilidad de las culturas indígenas en el conjunto de la producción artística ecuatoriana durante el transcurso de los últimos 50 años y han identificado los supuestos de diversas corrientes que han tematizado lo indígena desde una visión exógena y retórica y también la emergencia del arte indígena hacia fines de siglo a través de literatos, artistas plásticos y músicos pertenecientes a diversos pueblos del Ecuador.

## 1. Desde el patrimonialismo hispanista a la valoración de la cultura como promesa y condición de desarrollo

El arranque de la segunda mitad del siglo XX se caracteriza por el ocaso del conservadorismo hasta entonces protagonista de una propuesta muy definida de nación. La figura paradigmática ha sido, sin duda alguna, Jacinto Jijón y Caamaño (1890-1950), intelectual de enorme prestigio y miembro connotado de la élite serrana terrateniente, promotor del gremialismo católico y activista político. Concebía la cultura como un organismo colectivo y determinó que el rasgo fundamental de la ecuatorianidad es la hispanidad (1943: 23). La nación surge con la racionalidad y son las instituciones hispanas las que hacen posible vertebrar el territorio y unificar su población a partir del legado de la tradición católica heredada. Ni los mestizos ni la tradición indígena, debido a su diversidad lingüística y cultural, poseen esta fuerza. De todas maneras, la etnohistoria atestigua tendencias de arti-

culación propias (el Reino de Quito y otras confederaciones como la Caranqui) que diferenciaría al Ecuador de su referencia al imperio incaico.

Los indígenas, así, se constituyen en un anticipo de la vertebración del territorio, en la promesa de la unidad nacional y son considerados la «base de sustentación» de la nacionalidad, «como mano de obra y materia prima para sus realizaciones» (*idem*: 17). En este contexto, se recuperan las expresiones artísticas del pasado colonial, fruto del encuentro del genio hispánico y de la habilidad indígena y, en menor medida, también las que se evidencian en los vestigios arqueológicos. De todas maneras el espíritu que inspira el arte ecuatoriano es castellano y aunque ejecutado por indios, es casi imposible encontrar en él trazas de su arcaísmo.

Es muy posible que el aporte de Jijón y Caamaño haya fundamentado, en gran parte, las políticas públicas de carácter patrimonialista que precederán mucho más tarde, hacia los 80, los esfuerzos culturales por sistematizar y visibilizar el pasado arqueológico y del barroco a través, por ejemplo, de los museos del Banco Central del Ecuador.

El periodo de la postguerra señalará el ocaso de lo actores de la propuesta hispanista y de su hegemonía al frente de las instituciones culturales merced a nuevos marcos políticos, de relaciones internacionales y a una nueva sensibilidad estética cuyo conjunto de representaciones se condensan en el óleo *Los huandos* (1941) de Eduardo Kingman, el cual recoge en la pintura el lenguaje de denuncia social y victimización del indio expresada en la narrativa.

En 1946 se instala en Ecuador una oficina del Instituto Indigenista Interamericano cuyas metas habían sido totalmente asumidas por quien luego sería presidente del Ecuador, Galo Plaza Lasso (1948-1952) quien asume el «problema indígena» desde la perspectiva de la incorporación de su población al desarrollo agrícola y modernización sobre la base de un cierto respeto a las dinámicas comunitarias. Confluyen en este movimiento figuras mayores del indigenismo ecuatoriano precedido mucho antes por Pío Jaramillo Alvarado (1898-1968) y continuado por Gonzalo Rubio Orbe. La visión de fondo (en especial la que nace de Pío Jaramillo Alvarado) no es muy sensible ni optimista con respecto al arte indio y a sus expresiones lingüísticas ya que es consecuencia del ejercicio de un poder colonial de carácter brutal que aún sobrevive en las haciendas: las expresiones culturales, por lo tanto, manifiestan la degradación producida por los abusos y la explotación.

Pero ello no agota la diversidad de propuestas ni condiciona todos los acercamientos. Con ocasión de la realización del Primer Censo Demográfico del Ecuador (1950) se impulsa la creación del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (IEAG) cuyos miembros más connotados fueron los esposos Piedad y Alfredo Costales. Esta institución ha sido importante porque, además de incorporar técnicas de diagnóstico e investigación de campo en varias comunidades, inaugura el uso de dos recursos de gestión cultural que a su manera confieren rango de reconocimiento oficial y documental a diversas expresiones artísticas: las exposiciones de diseños textiles y los museos etnográficos. Para 1952 elabora el Plan Integral de la Pequeña Industria Campesina a fin de potenciar la elaboración de textiles y artesanías en comunidades de Otavalo, Salasaca, Salcedo y Guano. Crea, asimismo, el Museo Etnográfico en 1951 (transferido al Colegio Mejía en 1975). Con el advenimiento al poder de Velasco Ibarra las iniciativas del IEAG quedaron truncadas y bloqueadas por el desinterés manifiesto del Estado.

## 2. Lo indígena y el lenguaje simbólico sobre la nacionalidad ecuatoriana

A partir de los años 60 surge un movimiento muy distinto, caracterizado por la incursión del Estado en la tarea de articular un lenguaje sobre la cultura nacional. Su forma institucional más importante ha sido La Casa de la Cultura Ecuatoriana, creada en 1946 por Benjamín Carrión (1897-1979). Con el fin de identificar los rasgos considerados propios y auténticos del «ser nacional» es necesario, entonces, mirar las expresiones indígenas y sus manifestaciones culturales, pues conforman la raíz de su especificidad y el lugar de lo auténtico con respecto a otras manifestaciones «advenedizas» o compartidas con otros países.

El concepto de folklore, difundido por Paulo de Carvalho Neto, lingüista brasileño de larga trayectoria en Ecuador, será la herramienta adecuada de la Casa para identificar y sistematizar las expresiones ecuatorianas propias y auténticas con el fin de «iluminar los orígenes profundos de nuestro ser humano y nacional, oscurecido por las superposiciones arbitrarias de los ritos importados, de las liturgias exóticas que trajo consigo la resaca de las colonizaciones y las inmigraciones» (Carrión 1964: 21).

Entre los factores que favorecieron su vigencia consta la inclusión del arte y la plástica como escenarios y laboratorios de un verdadero lenguaje y pensamiento simbólicos sobre lo diverso; de la mano de comunicadores y literatos, pedagogos, pintores y artistas, arquitectos, periodistas, viajeros y fotógrafos, entre muchos otros, la iniciativa alcanzó muy pronto las dimensiones de un verdadero movimiento cultural nacional que determinó por mucho tiempo el lenguaje público y la sensibilidad visual y narrativa en torno a las ideas de identidad nacional, al lugar de lo telúrico y el mestizaje. El folklore se desarrolla durante un periodo caracterizado por grandes migraciones sociales al ritmo de la creciente urbanización y modernización del Ecuador, cuya expresión política era el populismo. En gran parte, sus foros funcionaron a guisa de estructuras forjadoras de élites intelectuales locales dotándoles de la capacidad de administrar símbolos apropiados para constituirse en marcadores identitarios e incorporar las tradiciones, casi siempre indígenas, rurales y exóticas, en el marco de la importancia creciente de la ciudad como lugar de control y manejo de la región.

## 3. Las ciencias sociales y el surgimiento de una nueva sensibilidad

Entre los procesos culturales de última data cabe mencionar la incorporación de la antropología en las aulas universitarias a través de la creación de la primera Facultad de Antropología, en la Universidad Católica del Ecuador (1976). Su creación, junto a las iniciativas académicas posteriores, debe considerarse como uno de los acontecimientos decisivos para lograr una mirada diferente con respecto a la realidad indígena a partir de la categoría analítica de «cultura», cuya aplicación contribuyó, sin duda alguna, a difundir imágenes diferenciadas y complejas de los pueblos y a insertar en el debate público el reconocimiento de los derechos inherentes a toda forma de subjetividad colectiva. También este proceso fue muy importante para moldear una sensibilidad más receptiva hacia sus demandas colectivas y más profunda con respecto a sus lenguajes simbólicos y artísticos. Desde sus aportes, han adquirido visibilidad y estatuto público de arte otro tipo de expresiones cotidianas y colectivas tales como el discurso, las prácticas comunicativas y los rituales al punto que lo importante no es

tematizar lo indígena sino contemplar y admirar su cultura como un espectáculo dotado de sistematicidad y coherencia. Con todos los límites de una formulación exógena, se debe reconocer que las ciencias sociales han contribuido notablemente a forjar una actitud colectiva más intercultural.

Otro de los contextos institucionales que catapultó la visibilidad social de los pueblos indígenas fue la institucionalización de la Educación Bilingüe Intercultural (desde 1987), espacio que contribuyó a la formación de cuadros y a la producción de investigaciones antropológicas, lingüísticas y sociolingüísticas, que permitieron no solo difundir en ediciones bilingües compilaciones de poesía, mitos y tradiciones orales sino también convertir a la escuela en un espacio cotidiano de representación de los elementos identitarios de las respectivas culturas.

## 4. El arte indio como constructor de identidad y resistencia cultural

Ninguna de las corrientes revisadas ha resultado tan crucial como la emergencia de los pueblos indígenas hasta constituirse en movimientos sociales, es decir, con la capacidad de plantear públicamente una identidad y cuestionar globalmente el orden político y, por ende, el cultural. Las expresiones artísticas públicas constituyen ahora un relato del cual ellos controlan la trama y la inscriben en una estrategia colectiva de «resistencia» e identidad étnica con dos interlocutores: por un lado, los mismos pueblos indígenas para quienes es fundamental la revitalización cultural e identitaria; por otro, el conjunto de la sociedad no indígena a través de un discurso cuya intencionalidad consiste en generar alianzas y legitimarse como la piedra basal de una globalización alternativa y equitativa.

Ello explica el auge de las recreaciones institucionales de un acervo artístico colectivo integradas en proyectos de desarrollo y educativos a través de un sinnúmero de grupos musicales y de danza y la integración de la gestión cultural de diversos museos de sitio en las estrategias de fortalecimiento organizativo. Las expectativas sociales no siempre se expresan de manera explícita y han permeado aún los productos artísticos más tradicionales y difundidos, tales como el arte de tigua y la finísima alfarería de los quechua amazónico, ya sea por sus temas como por las prácticas y discursos de sus puesta en escena. Los

cuadros *nive* de Tigua sobre cuero de borrego, difundidos ampliamente a partir de los setenta, se fundan en una imaginería espacial que reivindica las expectativas sociales y la visión andino muy ritualizada del cosmos y de la vida cotidiana.

Este panorama ha favorecido también el surgimiento de artistas más allá de las autorías colectivas y anónimas: literatos –especialmente poetas–, músicos y pintores que han ganado visibilidad y protagonismo en diversos foros artísticos nacionales e internacionales. Entre los artistas plásticos han destacado Manuel Amaru Cholango, artista plástico quichua y poeta, que ha ganado notoriedad a partir de los 90 debido a sus *performances* e instalaciones que cuestionan, provocativa y ritualmente, el racionalismo y el desarrollismo contemporáneos. Además de participar en bienales y exposiciones locales, formó parte de la II Bienal de San Pablo (2002). Ramón Pillaguaje es un indígena amazónico del pueblo secoya. Inaugura un paisajismo detallista y minucioso de la selva primaria del Ecuador. Su pintura se inscribe en un amplio movimiento de denuncia por la desaparición del ecosistema amazónico, base fundamental de las culturas que la habitan.

Entre los literatos reconocidos cabe mencionar algunos, todos ellos originarios de la provincia de Imbabura como Mario Conejo, reconocido poeta y Ariruma Kowi también literato el cual ha traducido al quichua la novela de Gabriel García Márquez, (*Crónica de una muerte anunciada*, CEN, Quito, 1990) y publicado un libro de poemas (*Tsaisik*, Abya Yala, Quito, 1998). Es uno de los cuadros del movimiento indígena y miembro muy activo del movimiento latinoamericano de escritores indígenas y ecuatorianos. A ellos se suma Auki Tituaña Males, Alcalde de Cotacachi, figura prominente del movimiento indígena ecuatoriano y autor de un poemario recientemente publicado: *Toma mi corazón y rompe el silencio* (Quito, 2003).

Enrique Males, quichua, junto a Patricia Gutiérrez ha ganado notoriedad por los espectáculos de danza escénica que fusionan lo andino y lo contemporáneo a través de una puesta en escena esencialista, evocativa de los saberes ancestrales y de una visión alternativa del mundo y de la sociedad.

Se puede afirmar con Ramírez Gallegos (en Barié 2003: 305) que durante este periplo «Ecuador experimentó un intenso proceso de desacomodo y recomposición identitarios. La obsolescencia de los relatos convencionales y los lugares «oficiales» de afirmación de la identidad nacional y la puesta en juego de nuevos artefactos culturales para ima-

ginar la comunidad nacional dan cuenta de la transformación radical de los referentes colectivos de pertenencia».

## Bibliografía


Almeida Vinuesa, José: «Identidades en el Ecuador. Un balance antropológico». Revista *ICONOS*, Flacos, Quito, 2003.

Barié, Cletus Gregor: *Pueblos indígenas y Derechos constitucionales en América Latina: un panorama*. Abya Yala, La Paz, 2003.

Carvalho Neto, Paulo de: *Antología del Folklore Ecuatoriano*. Ediciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1969.

Guevara, Darío: «En torno a una reconsideración del concepto científico del Folklore», en: *La Pájara pinta. Revista latinoamericana de folklore.*: n. 2, 2000: 24 ss. También en: *Teorías del folklore en América Latina*, editado por INIDEF del CONAC, Caracas, 1975.

Jijón y Caamaño, Jacinto: *La ecuatorianidad*. Conferencia dictada en el Salón de Actos de la Universidad Central el 18 de noviembre de 1942. Prensa Católica, Quito, 1943.

Moreno Yánez, Segundo: *Antropología Ecuatoriana*, Quito, 1998.

Polo, Rafael: *Los intelectuales y la narrativa mestiza en el Ecuador*. Universidad Andina del Ecuador, Abya Yala y CEN, Quito, 2003.

Rubio Orbe, Gonzalo: «Pío Jaramillo Alvarado y su libro *El indio ecuatoriano*», en: Prólogo a Jaramillo Alvarado, Pío: *El indio ecuatoriano*, Tomo I, Corporación Editora Nacional, Quito 1997, pp. 9-30.

Silva Charvet, Erika: *Identidad nacional y Poder*. Abya Yala, Quito, 2004 (en prensa).

Traverso Yépez, Martha: *La identidad nacional en Ecuador. Un acercamiento psicosocial a la construcción nacional*. Abya Yala, Quito, 1998.



Indiecita de Peguche. Foto Rodo Wuth

# La literatura y cultura popular urbana de Sicoseo a la crónica

*Esperança Bielsa Mialet*

En las décadas de 1960 y 1970 se produjo en América Latina una expansión sin precedentes de las redes de circulación de bienes culturales, consolidándose (un siglo más tarde que en Europa) un campo cultural autónomo, con sus propias vías de legitimación independientes del campo de poder. Aunque cuantitativamente son los llamados medios de comunicación de masas los que asumieron un papel protagónico en el nuevo mapa cultural, el carácter de la alta cultura o cultura letrada experimentó profundas transformaciones que redefinieron su relación con la sociedad más amplia. Tal como ha señalado Ángel Rama, accedieron a los círculos letrados nuevas capas de intelectuales provenientes de las clases medias bajas y de provincias, que se habían beneficiado de una previa expansión de la educación pública[1]. Influidos por la revolución cubana y, más ampliamente, por el movimiento antiimperialista de los países del llamado Tercer Mundo, los miembros de esta *intelligentsia* radicalizada buscaron incorporar a la literatura a los estratos populares y marginales para formular una visión global de sus sociedades[2].

En Ecuador, ya en la década de 1930, habían destacado los escritores pertenecientes al llamado Grupo de Guayaquil (Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Alfredo Pareja Diezcanseco), quienes llevaron las voces y visiones de la cultura popular a la literatura. En un país mayoritariamente rural, su obra se centró en el mundo de los campesinos (el montuvio y el cholo

[1] *Ángel Rama,* La ciudad letrada, *Hanover: Ediciones del Norte, 1984.*

[2] *Sólo en novela, además de la obra de autores como Arguedas, García Márquez, Roa Bastos y Rulfo, a quienes Ángel Rama ha llamado los transculturadores (ver* Transculturación narrativa en América Latina, *México: Siglo XXI, 1982), tenemos en esa época obras que incorporan a la cultura popular urbana y de masas como un elemento estructural en su narrativa. Destacan en este sentido:* Tres tristes tigres *(1965) de Guillermo Cabrera Infante,* La traición de Rita Hayworth *(1968), de Manuel Puig y* La guaracha del macho Camacho *(1976) de Luis Rafael Sánchez.*

costeño) y de los inmigrantes rurales a la ciudad. En la década de 1970 la sociedad se encuentra en pleno cambio, marcado por el fuerte crecimiento de las ciudades grandes e intermedias como parte de un amplio proceso de modernización del país que viene determinado por la explotación de la industria petrolera[3]. Y son los escritores del grupo Sicoseo de Guayaquil quienes emprenden por primera vez la tarea de registrar y explorar la riqueza de la cultura popular urbana en la ciudad principal de la costa ecuatoriana y centro económico del país.

Formaron parte de los talleres de discusión literaria del grupo Sicoseo (término del *argot* porteño que, según Vallejo, «equivale a algo conflictuado o a una tomadura de pelo»[4]) los escritores Héctor Alvarado, Fernando Artieda, Fernando Balseca, Fernando Nieto, Hugo Salazar Tamariz, Guillermo Tenén, Edwin Ulloa, Raúl Vallejo y Jorge Velasco; los ensayistas Willington Paredes, Gaitán Villavicencio y Solón Villavicencio, y el pintor León Ricaurte. En un clima propicio para la unidad de la izquierda ecuatoriana, como señala Vallejo[5], compartían un interés en la literatura y una orientación marxista y antiimperialista, a través de la cual la tarea del escritor e intelectual latinoamericano quedaba definida en términos de su compromiso social. Así, leemos en la carta de presentación del grupo en el primer y único número publicado de la revista *Sicoseo*[6]:

> «Subsiste entre nosotros una imagen afrancesada del escritor, particularmente en todo lo que implica de conciencia culpable, esnobismo, complejo de culpa de ser incomprendido, vedetismo y automarginalidad elitista ... Se llega, en función de esta imagen colonizada de lo que es ser intelectual/ escritor, a despreciar manifestaciones masivas, alienadas o no, por el simple hecho de ser populares: el fútbol, la música de las rokolas, etc.»

En esta toma de posiciones percibimos los ecos de Frantz Fanon, quien afirmó que sólo a través del descubrimiento de su pueblo, de lo popular, puede el intelectual colonizado despojarse de la cultura colo-

[3] *El índice de urbanización del país alcanza en 1982 un 49,2%. Guayaquil tiene en ese año 1.199.364 habitantes, lo que supone un crecimiento del 46% respecto a sus 823.219 habitantes en 1974. Maria Augusta Fernández, «Ecuador», en Gerald Michael Greenfield (ed.),* Latin American Urbanization, *Westport: Greenwood Press, 1994, pp. 215-251.*

[4] *Raúl Vallejo, introducción a* El rincón de los justos, *de Jorge Velasco Mackenzie, Quito: Libresa, 1990, p. 12-13.*

[5] *Ibid., p. 14.*

[6] *Este único número de la revista* Sicoseo *apareció en abril de 1977. Se preparó un segundo número, que no llegó a salir de la imprenta.*

nial en la que se ha formado y que lo ha convertido en extranjero[7]. En este contexto, la poética del grupo queda definida, en primer lugar, por una desacralización de la literatura. Por otro lado, estos escritores buscarán «representar –testimoniar– clarificar esta vida ordinaria y común» de los sectores más amplios de la sociedad. Es esta orientación hacia lo popular como clave de la identidad costeña lo que dará a Sicoseo su carácter novedoso y revolucionario y llevará a la literatura la experiencia cotidiana de las vastas capas sociales que hasta entonces permanecían alejadas de ella. En este sentido, Itúrburu señala:

> «... se constataba una manera nueva de decir las cosas, totalmente inédita y propia de la ciudad de Guayaquil. Es el mundo de la «salsa», de la ciudad tropical, de la jerga y la «coba» (argot del puerto), de la música, baile y fiesta de vecindario o cabaret, los que serán propuestos como herramientas y estilos literarios»[8].

El poema que abre el libro *De buenas a primeras* (1976), de Fernando Nieto Cadena, el poeta más importante del grupo, es un rechazo de la poesía tradicional y su distancia de la vida corriente de la gente: «Duro con ella», insta, para «que se arrepienta de dormir en hoteles de lujo» y «hasta que nunca más se ponga entre mayúsculas». La obra de Nieto está escrita en lenguaje coloquial, tiene un tono conversacional y nos habla del entorno cotidiano del autor, de la soledad, el sexo y el amor, de la vida que irrumpe en su fallido destierro de poeta, de Guayaquil:

> Esta ciudad es mía sin apellido sin tránsfuga
> maduro guineo y verde / Guayaquil nunca pierde
> este es mi rincón mi pedacito de camote que no me desampara

El *argot* del puerto y la salsa a menudo aparecen en las evocaciones de un sujeto poético que ama a una ciudad por la que ha «aprendido a caminar». Percibimos ya en estos poemas una nueva atención hacia lo bajo y lo marginal en las numerosas referencias al sexo y a las prostitutas, que colman las soledades del sujeto y sirven para desacralizar la empresa poética.

Pero es en la obra de los dos prosistas más significativos del grupo, Edwin Ulloa y Jorge Velasco, que lo marginal deviene el centro mismo

[7] *Frantz Fanon,* Les damnés de la terre, *Paris: Gallimard, 1991.*
[8] *Fernando Itúrburu,* La palabra invadida. Comentarios de literatura ecuatoriana, *Guayaquil: Colección «Catedral Salvaje», 1988, p. 57.*

de la narrativa. Así, los cuentos más logrados de Edwin Ulloa relatan las peripecias de sujetos marginales de Guayaquil en sus propias voces, contando sus avatares desde el lenguaje popular. La prosa desenvuelta de Ulloa, que combina un tono conversacional con el abundante uso del *argot,* relata lo popular urbano a través de las historias de hombres y mujeres cualquiera que sobreviven inventando oficios y timos, escapando de la cárcel o de la policía, protegiéndose como pueden de la violencia, que es el común denominador de sus vidas.

El retrato más completo de esa ciudad marginal es la novela de Jorge Velasco *El rincón de los justos* (1983), que ofrece un mapa cultural del puerto a través del microcosmos de Matavilela, un barrio «de putas y ladrones» en el centro de Guayaquil donde encontramos «la vida a flor de piel». Combinando distintos puntos de vista, que incluyen el retrato fotográfico de los acontecimientos a través de un narrador omnisciente así como una pluralidad de voces de los habitantes de Matavilela que nos hablan en primera persona, la ciudad emerge como la verdadera protagonista del libro. Uno de los temas centrales de la novela es el papel de la cultura popular en la vida cotidiana de los habitantes de Matavilela. De hecho, las dos cosas, cultura y vida, son inseparables en la visión del autor, que explora los aspectos más extendidos de la cultura popular: los comics y revistas del puesto «La Esquina del Ojo», las canciones de la rokola y la santa Narcisa, beata popular, en el bar «El rincón de los justos», el partido de fútbol callejero, la historia y mito de Julio Jaramillo...[9] El argot porteño ocupa, una vez más, un lugar privilegiado, siendo incluso el objeto de una extendida glosa por parte de uno de los protagonistas, de la que aquí cito apenas el comienzo:

> «Verán, adú es amigo y también parcero y pana y yunta, cuatro palabras para una sola cosa.
>
> Cuando quieren decir calle, dicen lleca, ronda, patín, Matavilela, y peor no se entiende cuando hablan de robos, y dicen choreos, levantes, pungues...»

Sin embargo, *El rincón de los justos* es también la historia de la desaparición de esta forma de vida: la expulsión de los habitantes de

[9] *Puede decirse que Velasco adopta una visión antropológica de la cultura en el sentido que le dio Raymond Williams como* «a whole way of life».

Matavilela se anuncia ya a principios del segundo capítulo y acontece al final de la novela, empujando a algunos de los personajes hacia el Guasmo, zona pantanosa al sur de la ciudad. El desalojo de Matavilela señala la desintegración de la comunidad, el fin del patio de vecindad como centro de la cultura popular urbana.

En la obra de Velasco, lo marginal es el centro de lo popular, la clave de la identidad cultural de Guayaquil[10]. La trayectoria de los escritores de Sicoseo va de lo popular hacia lo marginal, que deviene el lugar desde donde se explora «la vida ordinaria y común» de la sociedad guayaquileña. Es de la mano de la crónica urbana de Jorge Martillo que lo popular cobrará un sentido más amplio, abarcando y describiendo las distintas formas de vida de la mayoría de los habitantes de la ciudad porteña.

## Guayaquil a través de la crónica

Jorge Martillo asistió como joven poeta a los talleres literarios de Sicoseo. Sin embargo, en su poesía el autor se desmarcó de la estética predominante en el grupo, optando por una vía muy personal inspirada en la poesía maldita de vanguardia. No es hasta 1985, cuando se inicia en el periodismo cultural escribiendo crónicas sobre la vida urbana de Guayaquil para el periódico *Expreso*, cuando asume el tema de la cultura popular como un elemento central en sus textos. Desde 1987 hasta el 2000, Martillo escribió crónicas urbanas y de viajes para el periódico más importante de la ciudad, *El Universo*, ganando una popularidad notoria y convirtiéndose, según Itúrburu, en el escritor más leído del Ecuador[11].

Martillo ha reunido parte de su producción cronística en dos antologías: *Viajando por pueblos costeños* (1991) y *La bohemia en Guayaquil y otras historias* (1999). Una tercera antología, *Guayaquil de mis desvaríos*, está lista para su próxima publicación. El tema princi-

[10] *Esta identificación de lo popular con lo marginal como propuesta central de la novela puede percibirse claramente en la historia del cantante Julio Jaramillo en «El cuento de Erasmo», narración dentro de la narración en la cual uno de los personajes marginales de Matavilela, antiguo guitarrista y acompañante de Julio Jaramillo, narra la historia de este cantante que fue zapatero y albañil y alcanzó la fama internacional con sus pasillos y boleros, muriendo pobre, alcohólico y sin voz.*

[11] *Ver Fernando Itúrburu, «Para quienes leen a Jorge Martillo»,* Cuadernos del Guayas, *Nr. 57, 1994, pp. 219-228, p. 219.*

pal de estas crónicas es la cultura popular y la vida cotidiana de los habitantes de Guayaquil en el sentido más amplio. En este contexto, el autor señala sobre su enfoque: «...me fui interesando en ser una especie de cámara fotográfica que imprime todas las visiones que pasan desapercibidas por comunes y propias»[12]. Martillo redefine así la noción de lo popular, que basa en la descripción de atmósferas urbanas cotidianas (aunque lo marginal sigue teniendo un papel muy importante en sus crónicas). El autor se distancia al mismo tiempo de la atención especial que los miembros del grupo Sicoseo dedican al *argot*, afirmando que «...hay que interpretar lo popular, no desde el nivel del lenguaje sino en sus estratos vivenciales más íntimos»[13].

Los textos de Jorge Martillo se caracterizan por la combinación de elementos heterogéneos. Por un lado, son una exploración personal donde el cronista habla, como escritor y en particular como poeta, desde un punto de vista altamente individualizado, adoptando un tono personal y utilizando ampliamente figuras y tropos. Por otro lado, sus crónicas están escritas con la visión de un público amplio (el lector masivo de los periódicos) e influidas por el periodismo, del que el autor incorpora técnicas tales como la entrevista, y por la tradición de la crónica histórica, de la que deriva su intención de describir lugares y personas. Martillo utiliza además profusamente fuentes periodísticas e históricas y cita abundantemente a los antiguos cronistas de Guayaquil, además de numerosos escritores del canon de la literatura universal.

La trayectoria de Martillo como cronista puede dividirse en tres momentos que revelan significativas diferencias temáticas y de enfoque. Un primer momento, al que corresponde el libro *La bohemia en Guayaquil*, que reúne crónicas urbanas escritas entre 1987 y 1989, se caracteriza por la intención predominante de proporcionar una especie de mapa de la ciudad, describiendo los aspectos más significativos e idiosincráticos de la vida cotidiana y la cultura popular. El cronista asume el papel de cartógrafo, compilador y testigo al transmitir al lector su percepción personal de lo que constituye el carácter de la ciudad en la que habita. La intención de Martillo es ofrecer un retrato de la ciudad desde un cierto ángulo, su objetivo es, en sus propias palabras, «dar cuenta, desde mi estilo y punto de vista, del Guayaquil profundo,

[12] *Jorge Martillo, en Rodolfo Pérez Pimentel,* Diccionario biográfico del Ecuador*. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1987, p.187.*

[13] *Ibid.*

de la ciudad y sus personajes auténticos y sin máscaras»[14]. Este objetivo topográfico y descriptivo está reflejado en la estructura del libro, que contiene secciones dedicadas a la historia de Guayaquil, a sus personajes famosos y figuras peculiares, a los lugares y hábitos populares, y crónicas sobre comida típica, salones de salsa, el fútbol, los músicos tradicionales, etc. Sin embargo, el libro también muestra, en las secciones donde predominan las experiencias subjetivas y personales, el tono íntimo y existencial que adquirirá una mayor importancia en una etapa posterior.

Un momento intermedio es el que comprende las crónicas de viaje del libro *Viajando por pueblos costeños* (escritas en 1990), que ofrecen un doble viaje a través de los pueblos de la costa Ecuatoriana de Norte a Sur y, al mismo tiempo, el viaje espiritual del cronista hacia sí mismo en busca del olvido y la liberación de los fantasmas del pasado. Hay en estos textos un más alto grado de ficcionalización y dialogización a través de la incorporación de las voces de los personajes que el cronista entrevista en los lugares que visita y de las leyendas que forman parte de su rica tradición oral. También contiene este libro, en sus descripciones de Esmeraldas, la provincia negra al norte del país, una importante indicación del carácter central que para el autor tiene la cultura negra en Guayaquil[15].

Un tercer momento, al que pertenece el libro *Guayaquil de mis desvaríos* y la producción posterior del autor, se caracteriza por una mayor diversidad de intereses y textos, que ahora abarcan desde listas de términos en *argot* a las historias múltiples de los habitantes anónimos de la ciudad. El objetivo ya no es aquí trazar un mapa de la cultura de Guayaquil desde la perspectiva del cronista, sino ofrecer fragmentos de sus muchas caras viajando «a bordo de la historia ajena». La vida interior y las preocupaciones del cronista y de otros cobran aquí una nueva importancia y son el tema de varias crónicas. Muchos de estos textos están marcados por un alto grado de ficcionalización, llegando a parecer cuentos. En particular, un elemento significativo aquí es la creación de personajes literarios que aparecen

[14] *Jorge Martillo,* La bohemia en Guayaquil y otras historias, *Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas, 1999, p. 11.*

[15] *Michael Handelsman dedica un capítulo de su libro sobre la cultura negra en el Ecuador a las crónicas de viajes de Jorge Martillo, señalando la importancia de un proceso de africanización en la cultura costeña, que la distingue de la cultura de la sierra. Ver* Lo afro y la plurinacionalidad: El caso ecuatoriano visto desde su literatura, *The University of Mississipi: Romance Monographs, 1999.*

en distintas crónicas, el más importante de los cuales es el vagabundo bohemio El Conde.

Estos diferentes momentos narrativos emergen no obstante de una única visión de fondo sobre el carácter de Guayaquil y el papel de la crónica frene a esa realidad, que se manifiesta a lo largo de toda la producción cronística de Jorge Martillo. Por un lado, el cronista subraya el hecho de que sus textos están basados en la experiencia: las historias que cuenta han sido vistas o vividas. «La ciudad habla y uno escucha», es la metáfora con la que evoca las fuentes de su escritura. Por otro, la crónica revela el verdadero Guayaquil y sus «personajes auténticos y sin máscaras», rescatándolos del velo del olvido. En este contexto, Alicia Ortega considera las crónicas de Martillo un medio de familiarización con un espacio urbano desconocido a través de la recuperación de la memoria de territorios culturales que se han quedado a los márgenes del proceso modernizador[16]. La memoria local, la oralidad, el conocimiento marginal de historias olvidadas y las formas de vida de la clase trabajadora son el contenido del mapa de la ciudad que trazan los textos de Martillo. Y es la fragmentaria y efímera crónica, un género híbrido entre la literatura y la cultura de masas, la que permite capturar los escenarios fluidos y móviles de la cultura popular y la vida cotidiana en la ciudad.

## Selección de obras:

Artieda, Fernando: *Safa cucaracha*, Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1978.

Martillo, Jorge: *Viajando por pueblos costeños*, Guayaquil: Fundación Pedro Vicente Maldonado, 1991.

— *La bohemia en Guayaquil y otras historias*, Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas, 1999.

— *Guayaquil de mis desvaríos. Crónicas urbanas 1993-1994*, inédito.

Nieto, Fernando;:*De buenas a primeras*, Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

— *Los des(en)tierros del caminante*, Quito: Editorial El Conejo, 1988.

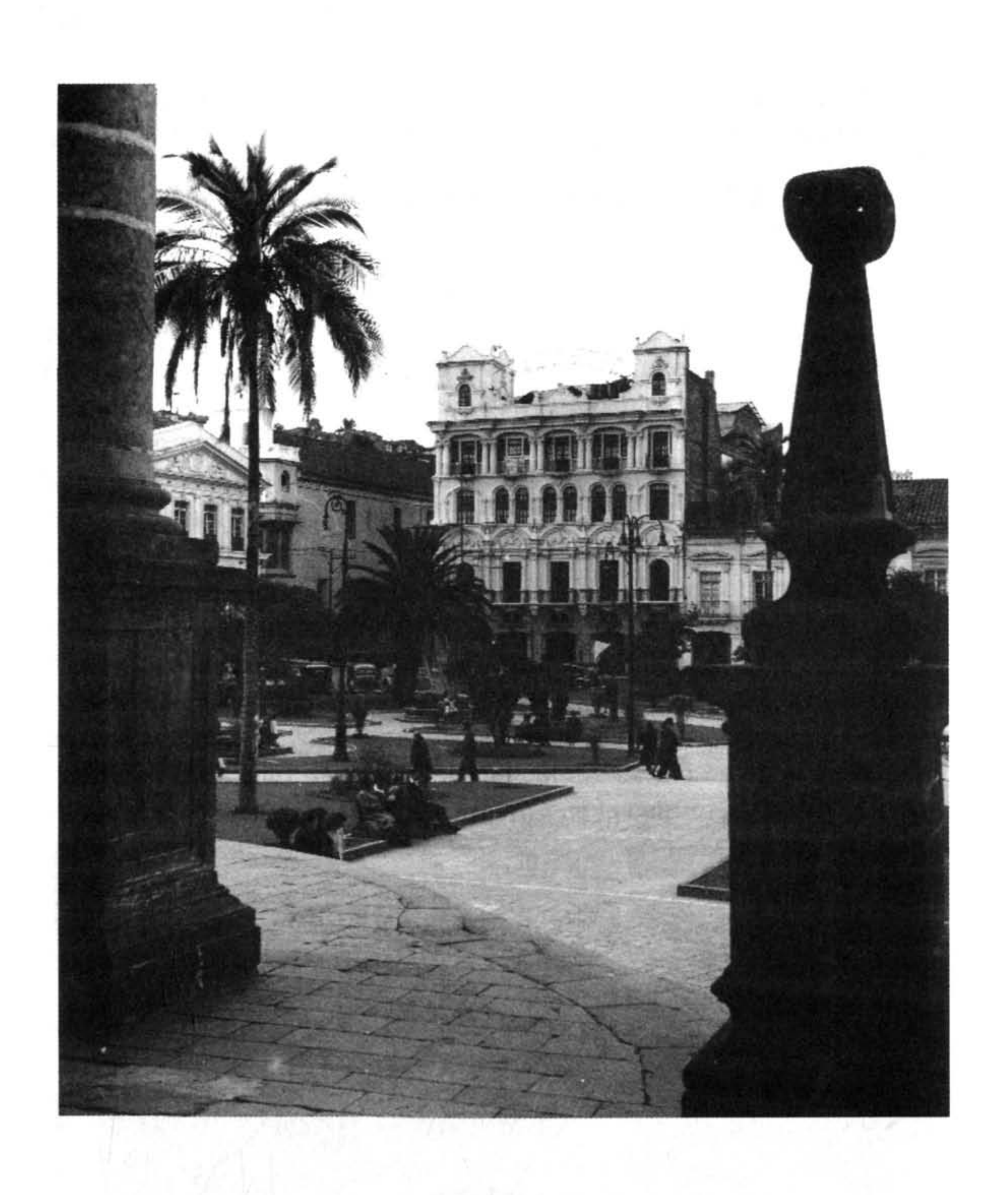
Ulloa, Edwin: *Yo tenía un vecindario de película mexicana*, Quito: Universidad Central del Ecuador, 1981.

[16] *Alicia Ortega,* La ciudad y sus bibliotecas: el grafitti quiteño y la crónica costeña, *Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, Corporación Editora Nacional, 1999, pp. 24, 74.*

— *Sobre una tumba una rumba*, Quito: Abrapalabra Editores, 1992.
Velasco Mackenzie, Jorge: *Palabra de maromero*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1986.
— *El rincón de los justos*, Estudio introductorio de Raúl Vallejo, Quito: Libresa, 1991.



La muerte de la Virgen. Carmen Alto. Quito



Plaza Independencia. Quito

# Visión de la pintura ecuatoriana, las dos últimas décadas

*Jorge Dávila Vázquez*

## Tendencias esenciales

Fundamentalmente, dos eran las direcciones que el arte ecuatoriano podía tomar, desde los años cuarenta del siglo XX: un realismo social que desembocó en expresionismo; y un expresionismo nuevo, que llevó la producción hacia muchos caminos, incluso la abstracción.

Esto puede parecer simplista, pero hay que situar en la punta de la primera tendencia a Pedro León y a sus discípulos o seguidores: Diógenes Paredes, Oswaldo Guayasamín y Eduardo Kingman; y a la cabeza de la segunda a figuras como Manuel Rendón Seminario, Camilo Egas y Alberto Coloma Silva.

El realismo-expresionismo, inspirado en el indigenismo del peruano José Sabogal y en el muralismo mexicano, se agotó en sí mismo, en la obra de los artistas mencionados, llegando sin variantes mayores, hasta fines del siglo XX, en el trabajo de Guayasamín y Kingman, pues Paredes murió en el 68, y era quizás el único que pudo evolucionar hacia otras expresiones más a tono con la época.

Aquellos que siguieron, en alguna medida, la huella de Rendón y Camilo Egas, especialmente, incursionaron en una serie de virtualidades que dieron al arte ecuatoriano la posibilidad de abrirse hacia la contemporaneidad, aunque fuera con un poco de retraso. Y no es que los maestros no hicieran realismo en algún momento, lo hicieron, pero su trabajo más serio experimentó en diversas tendencias, más a tono con su tiempo, y fue ese poder de actualización, ese hálito de modernidad, los que causaron las verdaderas renovaciones en el arte de quienes vinieron luego de ellos.

## Los nombres mayores

Muchos son los nombres, cuya trayectoria se inició al mediar la centuria y que desarrollaron actividad hasta hace unos veinte y tantos

años, e incluso menos, hasta que la muerte barrió sus días, sus sueños: César Andrade Faini, un expresionista de grandes cualidades, que supo marcar con la huella deformante de la tendencia, incluso el paisaje; la soberbia Aracely Gilbert, el nombre más puro del constructivismo ecuatoriano; Luis Molinari, tan depurado en su trabajo, que si no hubiese sido por la sutileza de que estaba lleno éste, se habría podido pensar en una construcción matemática; Juan Villafuerte, dibujante y colorista de óptimas calidades, atormentado por un decir que retorcía todo su discurso plástico; Germán Pavón, uno de los primeros artistas ecuatorianos en explotar a cabalidad el sentido del barroco tradicional y el esplendor de la fiesta religiosa.

Otros contemporáneos suyos siguen en la dura tarea de crear: Oswaldo Viteri, tal vez el mayor dibujante de su generación y gran pintor, experimentalista, buscador infatigable de lenguajes nuevos, que alcanza en sus *collages* construidos con pequeñas muñecas de trapo, de raíz popular, un especular momento en su producción; Oswaldo Moreno, posiblemente el artista plástico ecuatoriano con trayectoria más notable en cuanto a la búsqueda expresiva, entre quienes tienen alrededor de setenta años; Judith Gutiérrez, dueña de un perfeccionismo miniaturista, que recuerda a los iluminadores medievales; Enrique Tábara, para muchos, figura emblemática de nuestra pintura, por sus calidades de maestro, por su empeño en constituir su propia iconografía, por su dominio absoluto del mundo pictórico. Si ha habido una influencia benéfica en las generaciones más jóvenes, Tábara ocupa un sitio indiscutible en ésta.

Y están: Aníbal Villacís, con un impresionante recorrido por tendencias y expresiones, a veces ligeramente desigual, pero casi siempre grande; Gilberto Almeida, un cromatista de grandes posibilidades, que cedió al experimento vano –las obras realizadas con clavos– y a la repetición de un paisaje estilizado, conocido y convencional.

Ligeramente menores a los citados, pero verdaderamente grandes de nuestra pintura, son Ramiro Jácome, un artista que elevó a la categoría épica lo cotidiano y cotidianizó lo heroico convencional, con un lenguaje de una fuerza expresionista y una modernidad remarcables, trabajador incansable de la plástica del país hasta su muerte hace un par de años; José Carreño, que empapó su tropicalismo inicial de cuanto vio en Europa, asimilando con fuerza las influencias; Estuardo Maldonado, quizá el artista ecuatoriano de más variada trayectoria y obra más estrictamente contemporánea, de su grupo, por la vigorosa incor-

poración de las tecnologías contemporáneas del inox color; Nelson Román, el temperamento mágico más vibrante de su generación; Félix Arauz, que en los mejores momentos de su carrera, ha sido el testigo asombrado de una envolvente naturaleza entorno; Alejandro Beltrán, de quien decía el crítico Estuardo Cisneros: «¿cómo se puede hablar en pocas palabras de un artista cuya obra global en la pintura es la más importante en Cuenca, en todos los tiempos?», y muchos, muchos que no cabrían en este espacio.

## Los jóvenes

Empecemos por señalar algo que es importante. Hasta la irrupción de algunos artistas verdaderamente remarcables, en el panorama de la plástica del país, el rol de Cuenca en este campo había sido bastante modesto, salvo por la presencia de Moreno Heredia. Pero con los aportes que hacen numerosos creadores jóvenes, la presencia cuencana se fortalece y ocupa en el arte del país un sitio de la misma magnitud que los que han ocupado Quito y Guayaquil.

Pintores que tienen entre cuarenta y sesenta años, pueden ser considerados bajo este subtítulo. Son jóvenes por la edad y por la constancia en la búsqueda de discursos plásticos que han renovado constantemente el arte del Ecuador.

Entre ellos, cuatro cuencanos, Edgar Carrasco, gran experimentador en metales, y poderoso en su abstracción; Ricardo Montesinos, dueño de un vasto aliento productivo que llamó la atención de Guayasamín, que quizá veía en él un posible sucesor, por su titánico trabajo, en el que se unían lo neoexpresionista, lo mítico, lo precolombino y otras tendencias.

Plasmación realista del mundo y dosis de insólito se mezclan en proporciones precisas, en parte de la obra rica y variada del tercer nombre en cuestión, Jorge Chalco, quien luego de una experiencia abstracta no muy feliz ha retomado la figuración en un vigoroso neoexpresionismo, tendencia clave en la historia de la plástica contemporánea del Ecuador, por su constante presencia y por las variaciones con que se ha manifestado.

Jorge España ha incursionado en varios campos de la plástica: lo más interesante de su obra oscila entre una suerte de terrigenismo y la abstracción.

Ellos se codean, entre muchos otros, con el sólido expresionismo de los quiteños Miguel Varea, cuyo feísmo logra momentos excepcionales; Marcelo Aguirre, tal vez el nombre más representativo de su generación, creador de inmensas composiciones de estremecedora agresividad; Luigi Stornaiolo, dueño de un sentido caricaturesco terrible, que evoca la pintura medieval con sus infiernos y sus lecciones morales, interpretadas con acidez extrema.

Y con el virtuosismo dibujístico de Pilar Bustos o la poderosa fantasía creadora del neofigurativo más notable de su generación, Celso Rojas.

Contemporáneamente, César Carranza busca el sentido de su discurso en lo popular, en la fotografía de parque, en la pareja enamorada que se repite a lo largo de una obra ricamente cromática, y Miguel Betancourt experimenta con todos los materiales, pero sigue siendo el mejor acuarelista de su grupo.

Hernán Cueva se alza como figura magistral del grabado, arte con pocos representantes ilustres en generaciones anteriores, especialmente Galo Galecio. Y, de pronto, una presencia que viene de fuera y que es contemporánea de todos ellos: Manuel Cholango, con carrera en Europa, y capacidad e imaginación para las instalaciones, sorprendentes.

## Los realistas

No es apropiado meter a todos los realistas nuevos en el mismo saco, pero de alguna manera es preciso destacar la permanencia de una forma de concebir el mundo real en el universo de la representación plástica. Cinco son, a mi modo de ver, los realistas de mayor obra y trascendencia en el país, y todos tienen alrededor de cincuenta años: Julio Montesinos, que construyó una obra basada en la poética de lo real, captando de lo próximo todo aquello que, normalmente, se ignora; Jaime Zapata, que ha hecho del ejercicio de la pintura un rito que al tiempo que capta la grandeza de los realistas europeos del barroco, introduce notas, cercanas, insólitas y terribles; Marco Martínez, inscrito en el paisaje tradicional ecuatoriano como una deslumbrante opción, pero cargando su obra de rasgos estremecedores; Agustín Patiño, pintor minucioso, de buenas calidades, que desconcierta al espectador por sus rasgos de extrañeza; y Cecilia Tamariz de Malo, que ha buscado incesantemente en el campo de la

representación figurativa y realista. Su noción de la perecibilidad resulta, en ocasiones, estremecedora.

**Los más jóvenes**

Son numerosísimos. Algunos aparecen, impactan y luego se esfuman. Otros se quedan un tiempo, dejan una huella atractiva, honda y desaparecen. Aquí solo puedo referirme a unos pocos nombres, el espacio no da para más. Confío en la trascendencia de la mayoría de los mencionados.

La personalidades plásticas de Enrique Álvarez, que ha trabajado en México y Quito, y Olmedo Álvarez, que ha hecho su obra en Cuenca y U.S.A. son impresionantes. No solo, cada uno a su modo, representan el neopop –el de Enrique lleva de la mano las imágenes del retablo barroco. la prostitución y la violencia callejeras; el de Olmedo la sociedad más contemporánea y las limitaciones tercermundistas–, sino que el primero es un grabador de excelencia y ambos instalacionistas notables.

Jaime Landívar es el perfecto insatisfecho. Gran dibujante, neoexpresionista a ratos, abstracto, instalacionista. Sus trabajos pueden no gustar, pero nadie puede negarles calidad, impacto.

El llamado Grupo de Cuenca, integrado por Pablo Cardoso, que ha pasado fluidamente de lo realista y neosimbolista, y las expresiones posmodernas a lo conceptual; Eugenio Abad, que en su momento hace una vigorosa abstracción con elementos matéricos; Patricio Palomeque, que busca descarnadamente el sentido de lo erótico en varios lenguajes plásticos, y Tomás Ochoa, la personalidad más enérgica del conjunto, con una obra de grandes dimensiones y alcances, que va de los juegos con lo figurativo y el devenir animal, hasta las instalaciones en que lo pictórico ocupa un gran sitio.

Jorge Velarde es un pintor fuera de serie. Obsesión: el autorretrato, como santo, como pecador, como humano de todas partes y de todas las inclinaciones, en unas obras que van del caro expresionismo ecuatoriano al realismo estrujante y casi morboso. Se reveló –con Flavio Álava, Xavier Blum, el escultor Mauricio Suárez Bango y otros neovanguardistas, en el Salón «Vicente Rocafuerte» de artistas jóvenes, hace más de veinte años, y fue parte del grupo experimental Artefactoría, empeños tras los que ha estado siempre el historiador de arte

Juan Castro y Velásquez, uno de los grandes motivadores de la plástica contemporánea del Ecuador.

Joaquín Serrano es un notable pintor, pero sus divagaciones neosurrealistas parecen traicionarlo a veces.

Marcos Restrepo es parte del grupo guayaquileño actual. Su arte es conceptual, laberíntico, inscrito en las nuevas demandas de lo contemporáneo.

Karloman Villota es hombre muy completo. Su Premio París le permitió contactarse con Europa y empapar su poderosa y múltiple creatividad americana de nuevas formas expresivas.

Marco Alvarado irrumpe en la fotografía digital con una fuerza de puñetazo en el rostro del espectador.

Adrián Washco busca incesantemente en lenguajes que mezclan desde lo neo-expresionista –tan caro a la plástica ecuatoriana– hasta lo minimalista.

Las influencias literarias de los bestiarios –que vienen de tan lejos como el hombre, que lo acompañan como manifestaciones de su poder generador de ensueños– y de todo el imaginismo y feísmo en la plástica, desembocan en los microuniversos utópicos, que nos fascinan con su cruel, ingenua o conmovedora monstruosidad en el dibujo delirante de Julio Mosquera y en las piezas escultóricas y pictóricas de Pablo Caviedes. Patricio Ponce logra trabajos de trascendencia, sobre todo cuando se apropia del tema de la soledad expresado por Camilo Egas en su Calle 13 y los reinterpreta magistralmente.

Omar Puebla es un artista jovencísimo, que cree en el juego como uno de los móviles del arte nuevo, y que dentro de esa concepción fue uno de los triunfadores del Salón Nacional previo a la VII Bienal. Juana Córdova inventa, innova, se convierte poco a poco en gran figura femenina del arte actual. Katia Cazar busca en lo conceptual una manera de decir todo su mundo interior riquísimo.

Lo más nuevo se expresa en este momento en la instalación y el arte efímero, como se pudo ver en la VIII Bienal de Cuenca, que tiene alcances latinoamericanos y significa mucho para el arte reciente en el país.

Numerosos artistas novísimos andan por esos caminos, que poco a poco van resultando trillados, entre ellos Javier Andrade, con una carrera de *metteur en scène* en Alemania; Sara Roitman, que basó su trabajo en fotos y proyecciones de gran calidad y Shamil Baibulatov en fotografía, Isabel Espinoza en un trabajo interesante, pero frío, con

papel reciclado; el Grupo Artemisa (integrado por creadores jovencísimos) en uno que mezcla lo instalativo y, una vez más, la idea de Duchamp, al volver objetos de arte dos dispensadores de chicles, concebidos como representaciones antitéticas; Ariadna Baretta y Verónica Pons, que encantaron con una instalación con referencias a Lewis Carroll y su historia fantástica, y el sugestivo trabajo instalativo de Catalina Carrasco y Gonzalo Arce.



Eduardo Kingman: *Los pastores*



*Tránsito de la Virgen.* Madera policromada. Siglo XVIII

# Viaje por la gastronomía ecuatoriana

*Jorge Martillo Monserrate*

En las deliciosas noches veraniegas de Guayaquil, acudo a la marisquería de Ochipinti, me acomodo en una mesa al aire libre y ordeno un par de cangrejos a la criolla (cocinados a fuego lento con yerbas, condimentos y sal en grano), arroz blanco y una cerveza bien helada para matizar la espera. Es cuando doy por la cierta la historia bíblica de Adán y Eva expulsados del Paraíso por probar el fruto prohibido.

Cuando me envuelve la fragancia que suelta la inmensa cacerola donde los crustáceos se cuecen en un mar de agua, bebo un sorbo de cerveza y me imagino que por unas patas gordas de cangrejos, mi pareja y yo somos lanzados de este paraíso ubicado en la mitad del mundo, pero felizmente en Ecuador no te expulsan por delitos gastronómicos, la gente emigra a Estados Unidos o a Europa por otras razones, pero esa es otra historia. Esta es la crónica de un viaje por la gastronomía ecuatoriana y nada más.

## A manera de entradas históricas

En el Ecuador, los testimonios arqueológicos demuestran que tal vez 5000 años A. C. nuestros antepasados pescaban, cazaban, cultivaban la tierra y usaban sus frutos para alimentarse.

La variedad de climas, alturas y condiciones ambientales que caracterizan a nuestro país, permitió el desarrollo de cultivos de productos silvestres.

Por la ubicación geográfica del Ecuador, en el centro del planeta, una intensa radiación solar enriquece la vegetación e intensifica la carga energética de todo cuanto florece y fructifica.

El académico francés, Charles-Marie de La Condamine (en 1734 dirigió la primera expedición científica a Sudamérica con el propósito de lograr la medición exacta de un grado de latitud y resolver la

controversia, entre newtonianos y cassinistas, en el seno de la Academia de Ciencias en París) al admirar el valle de Quito, expresó asombrado: «Vi por primera vez flores, botones y frutos sobre todos los árboles; vi sembrar, arar y cosechar el mismo día, en el mismo lugar».

A raíz de la conquista española, esta riqueza natural fue acrecentada por el intercambio de productos. A bordo de las naves europeas arribaron semillas de trigo, cebada y animales domésticos. De América rumbo al viejo continente, partió la patata que salvaría a Europa de la hambruna, el maíz y deliciosas frutas tropicales que asombraron a las cortes europeas.

El cronista Rodolfo Pérez Pimentel al establecer un bosquejo histórico de la cocina ecuatoriana expresa que durante la colonia en la región costeña se comía a la usanza indígena. Respalda su opinión en lo escrito por Jorge Juan y Antonio de Ulloa en *Noticias Secretas de América.*

En esa época se combinaban los platos picantes con los de almíbar. Un menú podría ser: cebiche de mariscos con ají y luego almíbar de fruta, seguido como entrada por otro plato picante y un nuevo de almíbar de frutas. El plato fuerte era otro con ají y finalizaba con un almíbar de frutas.

A partir de la independencia los gustos fueron cambiando. En 1872, unas religiosas francesas enseñaron a preparar nuevos dulces y comidas. Dulces como los barquillos, el can de Suiza, variedades de quesos de leche, budines con salsa de crema, *mousse* de chocolate, bizcochos franceses, los huevos molleau o de faltriquera, las magdalenas o galletitas de París, la mayoría de las cuales aún se confeccionan en Rocafuerte, parroquia de la provincia de Manabí, lugar donde se radicaron las religiosas traídas por el monseñor Pedro Schumacher.

Pérez Pimentel indica que hasta 1852 el pan blanco de trigo era casi desconocido en Guayaquil por su alto costo y dificultades de conseguir harina de trigo. Así que el bolón, chifles y patacones de plátano verde o el pan de yuca eran los acompañantes del café a la hora del desayuno.

En la sierra había trigo, aunque en pequeñas cantidades. La primera semilla llegó a Quito en una vasija de terracota traída por el franciscano flamenco Jodoko Rick de Garselaert en pleno siglo XVI.

## El arduo arte culinario

Jenny Londoño en «La gastronomía: una cultura femenina», capítulo de su libro *Entre la sumisión y la resistencia. Las mujeres en la Real Audiencia* reflexiona sobre la escasa importancia que se da a la cocina pese a que es un proceso de labores cotidianas con alto grado de creatividad de las mujeres y constituye un valioso aporte femenino a la cultura de Ecuador y su identidad.

En la Real Audiencia de Quito (1765-1830) confluyeron las diversas tradiciones gastronómicas de los pueblos indígenas a las que se sumaron los de la cultura española y de las etnias africanas.

La mujer de la colonia estuvo sujeta a condiciones desventajosas en la elaboración y conservación de los alimentos. Sin más combustibles que la leña o el carbón y sin un fácil acceso al agua, ni un sistema para refrigerar los alimentos. Cocía en rústicos fogones, tarea lenta y pesada. Eso determinó una dieta basada en alimentos secos: cereales y leguminosas, o harinas procesadas en molinos de agua o en la hogareña «piedra de moler». La preparación de algunos platillos tomaba varios días, era el caso de la fanesca (compuesta de bacalao seco y una gran variedad de granos nativos, previamente pelados), que se sirve durante Semana Santa. De esa confluencia de comidas indígenas, española y africana surgen los deliciosos platillos de la gastronomía mestiza.

Cuando llegan los españoles, los indígenas tenían una alimentación completa y equilibrada. Eran muy frugales y poseían costumbres que señalaban épocas de veda, abstinencias de carácter religioso o higiénico. Los indígenas de la región andina de la Audiencia de Quito tenían una dieta en base al maíz con el preparaban platos que todavía subsisten: maíz tostado, choclo tierno cocido, humitas, bollos, tortillas asadas, ayacas, tamales, etc. Consumían también tubérculos: papas, zanahorias, ocas, mellocos, etc., y hortalizas: nabos, berros, zapallos y zambos. También utilizaban hierbas en la alimentación y para efectos medicinales.

La dieta era bastante vegetariana pero consumían carne de animales domesticados como la llama y el cuy. Además venado, aves silvestres y animales exóticos como churos (caracoles), catzos (escarabajos) y cuzzos (gusanos blancos).

En la región costa por la proximidad del mar y la abundancia de animales silvestres del bosque tropical, la dieta poseía una gran riqueza

proteínica: pescado, mariscos, carne, plátano verde o maduro y frutas tropicales. A más de arroz, yuca, etc.

El pueblo consumía pescado de los ríos, peces de nombres llamativos y deliciosa carne: la corvina, la lisa, la viuda, el barbudo, el bagre, el ciego, entre otros. La preparación de la comida en ese clima tropical, donde era casi imposible conservarla, era otro grado de dificultad. Los árboles frutales ofrecían: anonas, badeas, caimitos, cocos, hobos, guabas, limas, limones, mangos, mameyes, marañones, naranjas, pomarrosas, tamarindos, etc.

**Antiguos vicios**

Desde antes de la conquista era común el tabaco, hombres y mujeres le daban un uso ritual, placentero y hasta medicinal. Luego fue asimilado por los conquistadores.

Jenny Londoño en su libro da a conocer un documento revelador del hábito de fumar durante el siglo XVIII. En una carta escrita en 1789 por la madre María Manuela de San Gabriel, religiosa del Convento de la Purísima Concepción de Ibarra y dirigida al rey. Cuenta al monarca la pobreza en la que viven las 38 monjas del convento, situación que les impide adquirir tabaco. Confiesa ser una monja «forastera, pobre y enferma», sin más vestuario que su viejo hábito, su situación no le molestaba antes, «cuando tenía tabaco que fumar y que chupar», hábito adquirido «por causa de (habérsele) lisiado mucho los oydos, la cabeza y garganta con el mucho estudio» y los médicos le dijeron que fumara. La religiosa suplica al rey que dispusiera la extinción del estanco del tabaco para beneficio de los pobres y de la misma religión, argumentando que «cuando hay tabaco hay mucha devoción, porque si viene la tentación del sueño, nos lo destierra y quedamos con fervor alabando al creador».

En las fiestas, los ricos bebían mistelas (mezcla de aguardiente de uva y azúcar) y ponche (bebida hecha con frutas y aguardiente de uva). En las fiestas populares, el pueblo consumía aguardiente de caña de alto grado alcohólico, destilado en alambiques clandestinos y vendido de contrabando.

Los indígenas antes de la conquista no conocían las bebidas destiladas, únicamente las fermentadas. Bebían chicha con bajo nivel de fermentación, que emborrachaba con lentitud y no producía estados

de locura como los generados por vinos pésimos y aguardientes de caña.

## La creativa comida mestiza

Con la llegada de los europeos a la dieta nacional, se le agregó la carne de ovinos, bovinos, caballares, caprinos y porcinos y la gallina aunque el origen de ésta es asiático. A más de cereales como el trigo, la cebada, el arroz y la avena, leguminosas como garbanzos y lentejas, ciertas frutas y dos grandes productos de la dieta mediterránea: el vid y el olivo.

La carne vacuna se comía en menor cantidad, más popular era la de cerdo que se lo criaba en huertas caseras. Desde España llegaron diversas maneras de preparar dicha carne: perniles, longanizas, chorizos, morcillas y embutidos que se convirtieron en parte de nuestra dieta y cultura gastronómica.

La carne vacuna por costosa estaba destinada a las familias adineradas, pero los sectores populares se ingeniaron para crear platillos con las partes del animal que no eran consumidas por la gente rica.

De uno de los estómagos de la res, inventaron la guatita –especie de sopa espesa–, con otro crearon el ají de librillo que es un locro –caldo de papas– que también tiene salsa de maní. De las patas, el caldo de patas que lleva garbanzos. De la cabeza, sesos, orejas y cola, surgieron pucheros, tortillas y frituras varias. De las vísceras, la chanfaina y el treintaiuno.

Nuestra gente pobre, de los desechos del cerdo, inventaron platos que son tradicionales de la cocina ecuatoriana: chugchucaras, nombre quichua de un plato con cuero frito y reventado, chicharrones de las piezas grasosas despreciadas por el español. Ese platillo va acompañado de mote, tostado y canguil (tres tipos de maíz), plátano maduro frito y empanadillas dulces de harina de trigo. Otro plato popular es el motepata: patas de cerdo y maíz cocido o mote.

El consumo del queso y el pan era abundante. Ambato, provincia de Tungurahua, fue donde mejor se elabora el pan hasta la actualidad.

# UN GEOGRÁFICO MENÚ

Ecaudor está conformado por varias regiones: Sierra, Costa, Amazonía e Islas Galápagos.

La región de la costa es un valle ricamente sembrado de los frutos más emblemáticos: platanales, huertas de cacao y café. La costa está orillas de un océano pródigo de frutos marinos y ríos que descienden de las alturas andinas.

En la costa norte, las provincias de Esmeraldas y Manabí, poseen el más delicioso y exótico arte culinario. Manjares preparados con pescado, mariscos, coco, maní, plátano, yuca y una amplia gama de jugos y zumos de frutas como la naranja, el limón, el tamarindo, que sirven para calmar la sed en ese calor tropical. La cocina de estas dos provincia gira en torno al pescado y el marisco. Manjares que son de consumo cotidiano y festivo desde el típico encocado esmeraldeño (de pescados, aves, animales de selva y mariscos como el cangrejo azul, etc.) hasta el viche manabita (de pescados y mariscos).

En mis recorridos por Esmeraldas (conocida como Provincia Verde por su naturaleza exuberante) he probado deliciosos encocados de camarón de río, jaibas de estero, gallina y guanta (mamífero parecido al cerdo que habita en el monte –selva– y que cazan por la noche cuando el animal busca frutas maduras caídas de los árboles). En las ciudades y poblados de esas dos provincias brota una gama de delicias elaboradas como lo indican antiguas recetas: achasca, bala, cazuela, corviche, tapao, piampiado, mazata, manjar de coco, cocadas, etc.

La costa sur está conformada por las provincias de Guayas, Los Ríos y El Oro. Al sur de las sabanas manabitas, junto al río Guayas está Guayaquil, ciudad de intensa vida portuaria, comercial e industrial. Río arriba, se ubica otra tierra fértil: Los Ríos, y al sur con sus plantaciones bananeras, El Oro.

La gastronomía del Guayas es variada y deliciosa, tiene preferencia por el pescado, la carne y los mariscos. Cebiches y encebollados van a la cabeza. El arroz está presente en la dieta costeña, tanto que llamamos a esa gramínea «nuestro pan». El arroz con menestra, carne asada y patacones es el plato típico de Guayaquil y la región. Al momento de los postres, la tierra tropical ofrece deliciosas frutas, como la famosa piña milagreña o el mango dauleño. Babahoyo, la capital de Los Ríos, es una ciudad con prestigiosas habilidades culinarias. Su cocina aprovecha los pescados de sus ríos y con ellos prepara ayampacos y bollos que son envueltos en hojas de plátanos.

En la provincia del Oro, las recetas dan cuenta del pescado y del marisco. En ciudades costeras como Puerto Bolívar son legendarios los cebiches, el arroz con concha prieta, la lisa asada, etc.

La región interandina dispone de rico acervo alimentario. Sus orígenes se remontan a los tiempos precolombinos. La sierra es un espacio geográfico de páramos andinos, zonas templadas y subtropicales. Tan variados pisos climáticos han producido una apetitosa gama de platos típicos.

La cocina serrana, geográfica e históricamente, está marcada por el maíz, planta sagrada de nuestros antepasados. En la sierra norte están las provincias de Carchi e Imbabura. Tulcán, la capital de la provincia del Carchi, es la ciudad más alta del país, situada a 2956 metros sobre el nivel del mar. Tiene altísimos páramos pero también cultivos de papas, habas, fréjol y hortalizas. La cocina carchense es famosa por sus locros, tortillas de papas, coladas de haba y preparaciones del fréjol.

Imbabura es la provincia de bellísimos paisajes, lagunas, artesanías y rica herencia cultural. En Otavalo, la bebida de fiesta es la más refinada de las chichas: el yamor, cuya fórmula es un secreto guardado desde los tiempos preincaicos. Esa bebida espumosa se la acompaña con carnes, tortillas, tostado, empanadas y ají.

En la sierra central, se ubican un puñado de provincias: Pichincha, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo y Bolívar. Quito, ciudad que por su centro histórico fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad, es la capital del Ecuador. Posee una rica tradición culinaria. Recetas trasmitidas de memoriosas abuelas y que están relacionadas con la abundancia de otros tiempos.

Manjares y potajes de gallinas y cuy; empanadas como las de morocho; tortillas tan deliciosas como las «bonitísimas». Golosinas: buñuelos, merengues, quesadillas, dulces de frutas y leche, melcochas.

Latacunga, capital de Cotopaxi, se precia de ser donde mejor se prepara las «chugchucaras» y las delicadas «allullas» que se venden a la vera de los caminos.

Es una tradición creer que el mejor pan del Ecuador sale de los hornos de Ambato, capital de Tungurahua. Tierra en la que sobresalen sus frutas: claudias, duraznos, manzanas, guaytambos y peras que brotan en las huertas como en ningún lugar del país.

Guaranda, capital de Bolívar y Riobamba, capital de Chimborazo, han entregado al folclor alimentario, platos como los tamales, los chigüiles y las tortillas de maíz.

En estas provincias, la chicha de jora alegra las fiestas tanto como las bandas de músicos, y cuando llega la noche fría se bebe el «canelazo» (fragante de canela y aguardiente).

Las provincias del Cañar y Azuay se ubican en la sierra austral, el territorio históricamente ocupado por los cañaris.

Cuenca, ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad desde 1999, de una hermosísima arquitectura está rodeada por cuatro ríos. Las raíces de su cocina están en el maíz y la quinua. En Cuenca, el mote es el acompañante de sus comidas y con él se preparan platillos como el «mote pillo» o tortillas. Otras delicias de Cuenca son el cuy (conejillo de Indias) y el hornado de cerdo.

A media hora de Cuenca, en el valle de Gualaceo con sus membrillos, higos y duraznos se preparan dulces, conservas y licores.

Loja es la última provincia del callejón interandino. Por su rica flora es considerada el Jardín Botánico del Ecuador. Su tradición india e hispánica se refleja en su cocina, en la que destacan platos como choclotandas, el ají de librillo y de carne, el repe. Aunque los más típicos son la sopa de sango de quinua y las cecinas.

En la región amazónica, las provincias de Zamora Chinchipe, Morona Santiago, Pastaza y Napo son territorios selváticos surcados por ríos correntosos. Ciudades, pueblos, caseríos y poblados habitados por grupos indígenas que poseen una cocina típica que utiliza de los recursos de la caza y la pesca, a más de la yuca. Pescado, carne de guanta y guatusa, mono, ranas y lagarto son la base de una comida nutritiva y exótica que se acompaña con chicha de yuca.

En la región insular de Galápagos conocida como las Islas Encantadas por la riqueza de su fauna y paisaje volcánico. La naturaleza del más famoso destino turístico ecuatoriano sugirió a Darwin la teoría de la evolución de las especies.

Su cocina está determinada por los frutos del mar que la rodea. El pescado y los mariscos son la base de su gastronomía, idéntica a la costeña, provista de cebiches, sopas y arroces marineros.

Viajar y disfrutar de la gastronomía ecuatoriana es una experiencia deliciosa y mágica. La escenografía que la acompaña, la atmósfera que la rodea, un flujo de sensaciones que llegan de la memoria o del ambiente mismo y que asaltan al plato que uno tiene delante, enriqueciéndolo con antiguos y ricos significados.

Así como cada objeto susurraba a Proust recuerdos lejanos y sepultados, en Ecuador cada alimento recuerda tiempos perdidos o reencontrados. Buen provecho.

## GLOSARIO

Aguacate: Avocado, palta, guacamole.
Aguardiente: Puro, bebida alcohólica fermentada y destilada.
Ají: Chile, guindilla.
Albahaca: Planta aromática, alfábega.
Aliñar: Aderezar, sazonar, condimentar.
Aliños: Especies, especerías, condimentos.
Almíbar: Jarabe de azúcar.
Atún: Pescado grande de mar, tiburón, tuna, cazón.
Bacalao: Mojito, abadejo, reyezuelo.
Badea: Fruta grande. Su pulpa es delicada, blanca y dulce.
Bagre: Barbo de río, pez sin escamas de color pardo y cabeza grande.
Cacao: Chocolate.
Calabaza: Zapallo.
Camarón: Gambas.
Cangrejo: Crustáceo comestible.
Cazuela: Cazo de barro, potaje.
Cerdo: Chancho, puerco, cochinillo.
Coco: Fruto del cocotero.
Concha: Ostra.
Cuy: Mamífero pequeño. El cuy nativo del Ecuador tiene la carne más grasosa que el cobayo.
Chicha: Bebida fermentada de granos o frutas.
Chicharrón: Residuo de las pellas del cerdo, cuando se ha derretido la grasa. Trocitos fritos dorados y crujientes de cerdo.
Chifles: Rodajas delgadas de plátano verde, fritas hasta quedar crujientes.
Chivo: Cabrito.
Choclo: Mazorca tierna de maíz.
Durazno: Melocotón.
Empanada: Guiso o manjar cubierto con masa.
Freír: Cocer un alimento en aceite, manteca o mantequilla.

Fréjol: Fríjol, porotos, caraota, judías, alubias.
Fritada: Fritote, fritura.
Guanta: Tipo de cerdo salvaje.
Hojas de plátano: Hojas de la planta del banano. Se usan para envolver tamales.
Humitas: Tamales de choclo (maíz tierno)
Jora: Maíz germinado para fermentar.
Librillo: Callos, mondongo, panza.
Lima: Cítrico, perfumado y dulce.
Lisa: Mújol.
Lomo: Solomillo.
Maduro: Banano maduro, tipo de banano para cocer o freír.
Mango: Fruta jugosa y pulposa.
Maní: Cacahuate.
Manteca de cerdo: Grasa de cerdo derretida.
Mantequilla: Manteca de la leche.
Manzana: Fruta de pulpa jugosa. En Ecuador se dan más de 8 variedades.
Melloco: Raíz redonda.
Membrillo: Fruta ácida.
Morcilla: Tripa rellena.
Morocho: Maíz blanco aperlado.
Mote: Maíz pelado con cal y agua, y después cocido.
Paila: Cazuela de bronce.
Panela: Raspadura, chancaca, piloncillo.
Papa: Patata.
Patas: Patas de res o cerdo, manos.
Pastel: Torta, cake.
Pavo: Guajolote.
Pelar: Quitar la piel.
Picado: Cortado en trozos pequeños.
Piña: Ananá.
Plátano: Banano, verde, guineo.
Plátano maduro: Maduro.
Res: Buey, vaca.
Sandía: Cayote, patilla.
Sardina: Pez pequeño de carne muy fina.
Sofrito: Freír ligeramente.
Sopa: Plato compuesto de líquido y verduras.

Tamal: Tipo de pastel criollo, cocido envuelto en hojas.
Tamarindo: Fruto en vainas. La pulpa es de color oscuro y sabor muy ácido.
Tomate: Jitomate.
Yuca: Mandioca, guacamole, raíz comestible.
Zanahoria: Caraota, azanoria.
Zapallo: Calabaza, auyama.





# Fútbol, pobreza y abundancia, identidad y emigración

*Miguel Donoso Pareja*

En apariencia encontrados, en bandos opuestos, antagónicos, el fútbol y la literatura son fenómenos culturales que viven en el Ecuador, como en el resto de los países latinoamericanos, un amor tempestuoso y desequilibrado.

Según *El fútbol ecuatoriano y su Selección Nacional,* de Mauro Velásquez (Cia. de Cervezas Nacionales, Guayaquil, 1998), este deporte comenzó a practicárselo en el Ecuador por iniciativa del «gringo» Martin Dunn, de origen inglés, y de los guayaquileños Juan Alfredo y Roberto Wright, también de ascendencia inglesa. Esto sucedió en los inicios de 1902, cuando se fundó en Guayaquil el Club Sport Ecuador. En 1906 el juego llegó a Quito y se extendió por el resto del país.

Si bien los ingleses –en Argentina, Uruguay, Brasil y Chile, por ejemplo–, tuvieron que ver con la introducción del fútbol en América del Sur, el equipo ídolo del Ecuador, el único que tiene hinchada en todos los rincones del territorio nacional, se llama Barcelona, cuyo nombre se explica porque fue fundado, en 1925, por catalanes (Valentín Sala, Juan Domenech, los Girbau, Antonio Pons, los Castells, los Peré, los March, entre otros) y guayaquileños (Rigoberto Aguirre, José Morla, Carlos Sangster, Otón Márquez de la Plata, los Pombar, etc.). Como caso curioso cabe mencionar al uruguayo Ignacio Moggia entre los fundadores del popular club del barrio del Astillero, cuyos hijos Colón, Ignacio y Vicente destacaron como jugadores de béisbol, deporte que nunca se ha practicado en Uruguay y los catalanes, en la bella Ciudad Condal, ni siquiera ahora podrían imaginarse un *team* de esta disciplina deportiva que pudiera llamarse Barcelona.

Pero nuestro interés no es escribir una historia del fútbol del país, ni mucho menos, sino resaltar lo joven de su llegada y la amplitud de su expansión desde los sectores altos (en su mayoría) y medios que lo inician (el origen del fútbol en el Ecuador es «aniñado», es decir de clase alta), hasta los estratos populares que hoy lo practican, incluso como la

opción más asequible para salir de la pobreza y ser «alguien «en la vida, adquirir significación. Y también las veces que el fútbol, en tanto hecho cultural, entra en la literatura y en la vida; así como la certeza de que ese amor ambivalente (¿desesperado y sin asidero?) que sentimos los escritores por el fútbol tiene afinidades muy de fondo.

En 1982, por ejemplo, apareció *Área chica* (El Conejo, Quito) una antología con textos sobre el fútbol de Aguilera Malta, Fernando Alegría, Carlos Béjar Portilla, Mario Benedetti, José Pedro Díaz, Silvia Lago, Raúl Pérez Torres, Eloy Pineda, Néstor Sánchez, Edwin Ulloa, Umberto Valverde, Vargas Llosa y Jorge Velasco Makenzie. En total, trece autores que, ubica-dos según sus nacionalidades, dan el siguiente resultado: cinco ecuatorianos, tres uruguayos, un mexicano, un peruano, un chileno, un argentino y un colombiano.

Aun con un arbitraje (léase «una antología») «localista» –como se dice en el *argot* deportivo–, el librito tuvo éxito. En el breve prólogo –«Fútbol: enajenación y algo más»– escribí entonces, y hoy lo reitero: «(...) frente al héroe futbolístico, objeto de explotación por un lado y espejo de las virtudes que el pueblo debe rescatar: pundonor, habilidad, espíritu de lucha, preparación y sobriedad, entereza (...), el fútbol tiene un fuerte dramatismo, frustraciones, dolores humanos (...) y ha concitado el interés de los escritores».

Pero sigamos: entre nuestros mejores jugadores de todos los tiempos –que no son muchos– habría que mencionar hoy a Alex Aguinaga, Iván Hurtado, Edison Méndez, el «Tin» Delgado, Ulises de la Cruz y el resto de los que conformaron el grupo que, dirigido por el Bolillo Gómez (ecuatoriano honorario nacido en Colombia), rescató las virtudes del pueblo –pundonor, entereza, espíritu de lucha y generosidad, entre otras–, calificó al Ecuador por primera vez a un mundial e instauró, para todo aquello a lo que habría que enfrentarse, en especial la crisis económica y la corrupción dirigencial del país, el lema optado saludablemente por todo un pueblo: «Si se puede».

En el mismo libro utilicé como epígrafe un breve diálogo, tomado de *Gracias por el fuego,* novela de Mario Benedetti, que se da asi:

«–¿Cómo irá Peñarol a estas horas?– dice un susurro vergonzante.

–Diga mejor: ¿cómo irá Spencer?– comenta otro susurro».

Es fácil entender el sentido de estas apagadas palabras: hasta los militantes clandestinos pensaban en el fútbol con añoranza.

En este contexto, también es interesante saber que no hay mejor tarjeta de presentación en Uruguay, donde sea y cuando sea, que decir que

uno es compatriota de Cabeza Mágica (Spencer). Es que este, lo dicen unánimemente los charrúas, no fue sólo un *crack* por todo lo alto sino que fue y es «un señor», dentro y fuera de la cancha. Igual concepto tienen de «El Güero» (Aguinaga) en México. En ambos casos uno se siente orgulloso de ser coterráneo de ellos, por el fútbol y por su calidad como personas.

*Historia de pelotudos / literatura de grama* (Astrolabio Editores, ¿Quito?), de Juan Carlos Morales Mejía, apareció en 1998. Este libro muestra no sólo cuentos o fragmentos de novela sino también poemas, e incluye a muchos de los escritores que integraron *Literatura de la pelota,* de Roberto Jorge Santoro, desaparecido (léase asesinado) por la represión militar argentina, autor a quien Morales rinde homenaje.

¿Quiénes son los más significativos entre los antologados por Morales y Santoro? Pues muchos y de lo más variados, desde Rabelais y Shakespeare, Camilo José Cela, Miguel Hernández, Pasolini, Camus, Thiago de Mello y Horacio Quiroga hasta Rubén Blades y Joan Manuel Serrat. Así es el delirio por el fútbol a nivel mundial, incluso para los más talentosos.

Es evidente, entonces, cómo entra temáticamente el fútbol en la literatura y de qué manera los grandes, medianos y pequeños autores le han dedicado su atención, unas veces en pro (la mayoría) y otras en contra (muchos menos).

En esta tesitura, sólo quiero apropiarme ahora de un párrafo de Jorge Valdano, quien con sobriedad, agudeza y gracia, señala lo que sigue: «De cuando en el mundo había polos ideológicos podemos extraer [que] la izquierda se entretuvo en un análisis crítico-ideológico, político-económico y socio-psicológico del fenómeno, un enorme esfuerzo intelectual para acabar despreciánciándolo» y que «la derecha, siempre tan eficaz, fue más concreta: usó el fútbol en beneficio de sus intereses de dominación».

El mejor libro que sobre la materia se ha escrito en el Ecuador es *Un pájaro redondo para jugar,* de Galo Mora, un texto que establece alianzas absolutamente concordantes: el fútbol y la literatura, por un lado, así como la memoria y el ensayo. Galo Mora –músico, antropólogo, estudioso de la literatura, comunicador social y futbolista frustrado–, al margen de la categoría de género, une e integra en este libro un ensayo exhaustivo sobre el fútbol y sus memorias hasta los días actuales.

A pesar de su aparente o real todología (ante lo cual soy proclive a la sospecha), el autor sigue esa tradición en la que se identifican los intelectuales y los futbolistas –recordemos que Albert Camus fue arquero en un equipo argelino, que Eduardo Galeano jugó como defensa en el Peñarol (¿por qué no, si Julio Iglesias lo hizo en el Real Madrid?) y que Maradona admira a Fidel Castro y al Che. En este contexto, me interesa destacar un par de puntos. En primer lugar, una entrevista ilusoria de Maradona y Borges (insólitos los dos, grandes y sin pelos en la lengua ambos) que Mora ha sido capaz de armar con declaraciones de uno y otro en diferentes lugares y tiempos, y con enorme ingenio ha convertido en un diálogo lleno de humor y sabiduría, lo que demuestra una vez más que la literatura es básicamente la organización de un discurso y que un inteligente trabajo intertextual puede formular un texto diferente con partes de otro o de otros discursos, en este caso el inmenso número de entrevistas y declaraciones del futbolista y el escritor más solicitados por la prensa del mundo, protagonistas de dos hechos culturales insoslayables: el fútbol y la literatura, la cultura popular y la cultura «culta». Como ejemplo de esto transcribo a continuación el inicio de dicha conversación ilusoria:

«–Gracias por aceptar esta charla, sé que su tiempo es corto.

–El tiempo no existe, Maradona.

–El de ayer sí, Borges. El de la infancia digo, por ejemplo. La mía fue linda. Con muchas necesidades, sin lujos, sin que nos sobrase nada.

Pero en medio de esa pobreza tenía alegrías de pibe.

Por ejemplo, cuando jugaba a la pelota o cuando comíamos con mis padres, mis hermanos, mis primos, un buen puchero, a veces un asadito.

–Bueno, en eso somos parecidos. Recuerdo en Lugano, cerca de aquí. Una de las consecuencias de la guerra era la carencia de alimentos. Yo pasaba noches enteras imaginando menús y platos, pero al final me conformaba con un pedazo de pan.

–Lo ve, Borges, bueno es un decir; digo que, a pesar de la miseria, mi infancia fue feliz, allá, en Villa Fiorito.

–Mire, Maradona, la felicidad es algo inmediato; no se puede definir, se siente. Es el sabor del café, la proximidad del mar, la pampa, el color amarillo, el atardecer de una ciudad remota. ¿Dónde vive usted?

–En Nápoles, que ha sido la ciudad de mi madurez como jugador y como persona. Usted ha vivido en muchos sitios, ¿no?

–Nunca las sombras son iguales, pero en Ginebra soy el hombre invisible.

Yo he conocido también muchas ciudades, pero sueño con regresar a Buenos Aires»

Y por ahí sigue la plática, sin perder la dimensión humana, las coincidencias básicas de estos dos hombres tan diferentes e iguales, tan igualmente contradictorios y transgresores.

El otro punto es la cita que hace Mora de la revista *Calcio,* de Milán (marzo del 2001, Nº. 39), en cuyas páginas centrales aparece la foto del ecuatoriano Polo Carrera, mencionado «entre los más virtuosos futbolistas del siglo XX», lo que es verdad, a mi juicio. En efecto, incluso reconociendo las virtudes de «Moscovita» Álvarez, «Chompi» Enríquez, «Chanfle» Muñoz, el «Maestro» Raymondi, Jorge Bolaños, «Mafalda» Vázquez, el «Loco» Bal-Seca, Carlos y Otilino Tenorio, la «Fierita» Baldeón, «Ventarrón» Quiñónez, Salas, Saritama, el «Diablito» Lara, Polo Carrera están en lo alto de la pirámide, junto a Spencer y Aguinaga.

Lo anterior, que tiene que ver con el orgullo de ser coterráneos –y dentro de esto podría incluir a Juan Montalvo, Juan León Mera, Pablo Palacio, Humberto Salvador, José de la Cuadra, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, Afredo Pareja Diez-Canseco, Adalberto Ortiz, Angel F. Rojas, (escritores admirables); Julio Jaramillo, Jefferson Pérez; los pintores Enrique Tábara, Oswaldo Viteri, Guayasamín, Araceli Gilbert, Eduardo Kingman, Manuel Rendón; el tenista Andrés Gómez; los poetas Olmedo, César Dávila Andrade, Alfredo Gangotena, Juan Bautista Aguirre, Carrera Andrade, Adoum, Cazón Vera, la pesista Alexandra Escobar, el billarista Galo Legarda; los ajedrecistas Carlos Matamoros y Martha Fierro, y varios más–, me remiten a esa sensibilidad que hace posible esa forma de conocimiento que es la expresión estética, esa comunicación que se da en la literatura (en el arte en general) y en el fútbol (en el deporte en general) que, a diferencia de las fábulas apólogas, que enseñan pero aburren, son fábulas milesias. Que enseñan divirtiendo. Tal vez por eso el fútbol argentino sea cadencioso y vital como leer a Cortázar; el uruguayo sea rudo y oscuro como Onetti, el alemán espeso y aburrido como *El rodaballo,* el brasileño alegre y versátil como *Macunaima* o *Doña Flor y sus dos maridos,* el peruano fluctúe entre la solvencia técnica, la solidez de Vargas Llosa (en sus grandes momentos), y el virtuosismo e inconsistencia de Bryce Echenique, el colombiano entre el toquecito justo de

*Crónica de una muerte anunciada* y la exuberancia de *Cien años de soledad,* y el ecuatoriano sea aplicado y laborioso, ordenadito como un micrograma de Carrera Andrade.

Esta identificación, este «modo de ser» se expresa en el fútbol de una manera más marcada que en cualquier otro deporte sobre la tierra. Tal vez por eso el autor de *El mito de Sísifo* y *El extranjero* no tiene la menor duda al decir: «Después de muchos años en que el mundo me ha permitido tener muchas experiencias, lo que sé con más certeza respecto a la moralidad y las obligaciones se lo debo al fútbol», y un hincha bonaerense, al contestarle el gran director técnico argentino Carlos Bianchi que el fútbol era lo de menos, que lo que importaba era tener un país mejor, le replicara: «Lo que pasa es que Boca puede darme alegría, Argentina no».

No se trata, desde luego, de convertir al fútbol en una cortina de humo para eludir los desniveles y las injusticias sociales (lo que ha manejado con eficacia por la derecha, según observa Jorge Valdano, citado antes) ni de satanizarlo, como hizo la izquierda durante muchos años en sus «sesudos» analisis, sino de reconocerlo como fenómeno cultural e identitario, como espejo en el que las mayorías descubren y rescatan sus propias realidades y virtudes.

Es evidente, por ejemplo, que el fútbol es una forma de salir de la miseria para los más pobres –esos que tienen que abandonar el país porque no hay trabajo y se mueren de hambre–, así como de adquirir notoriedad –una aspiración individual enteramente justa, aunque ni remotamente solucione la inequidad social del país–, que son negros –los más discriminados y empobrecidos pobladores del Ecuador– los que conforman la mayoría de los equipos del campeonato nacional, pero también que todo un pueblo (lo que incluye a los miles de emigrados de hoy en España e Italia y desde años atrás en los Estados Unidos) se identifica con una selección del Ecuador cuyo 70%, por lo menos, es de negros, con lo que, sin darnos cuenta, superamos nuestro hipócrita racismo y aceptamos uno de los más importantes componentes de nuestra unidad en la diversidad racial y cultural. Esto, en una población en la que el que no tiene de inga (indio) tiene de mandinga (negro), es tremendamente valioso. En la selección son igualmente motivo de orgullo el «güero» (rubio) Alex Aguinaga, que los «niches» (negros) Iván Hurtado, Edison Méndez, Ulises de la Cruz, Otilino Tenorio o los «cholos» (mestizos) José Ceballos, Obregón, Saritama o Baldeón. Y son ejemplos de solidaridad humana Iván Hurtado con su

fundación para ayudar a la niñez de su natal Esmeraldas y el Tin Delgado con la suya en favor de la población del pueblo del valle del Chota en que nació, lo que le da la razón a Albert Camus respecto a su aprendizaje sobre «la moralidad y las obligaciones».

Decía José de la Cuadra, el autor de *Los Sangurimas* (Cenit, Madrid, 1934) –según el chileno Fernando Alegría (*Nueva historia de la novela hispanoamericana,* Ediciones el Norte, Hanover, N.H., USA, 1986) «precursora del moderno tremendismo español»–, que la literatura que hicieron él y sus contemporáneos era «capitalmente veraz», y que de esa veracidad se derivaba su sentido y su tendencia. Eso es lo que he intentado en esta aproximación al fútbol como hecho social y cultural, sin negar lo malo que conlleva (cosificación y explotación del jugador, el negocio multimillonario que significa como espectáculo directo y televisivo, la violencia que en ocasiones genera, su condición de válvula de escape para las tensiones sociales, y un largo etcétera), pero reconociendo sus virtudes básicas como factor identitario, espejo de las virtudes latentes de un grupo humano, elemento de integración, tumba de prejuicios y de negatividades, fuente de autoestima social, etcétera, lo que nos hace caminar por el filo de la navaja de una realidad que no por sinuosa y contradictoria podemos ni debemos negar, y sin ocultar, por supuesto, que se trata de una visión «actual», esa que muestran los grandes medios de información masiva y no puede ocultar, sin embargo, las «intrahistorias» que mueven al mundo.

«Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol (sic) y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echa las bases sobre las que se alzan los islotes de la historia», puntualiza Unamuno (*En torno el casticismo*), en contraste con los que «meten bulla en la historia».

En este entendido, no me interesa pensar al fútbol en su aparataje mercantil y mediatizador o en las élites (Ronaldo, Havelange, Owen, Figo, Verón, Rivaldo, el Real Madrid, los pentacampeones mundiales o la Première Ligue) sino en la dimensión intrahistórica, en la cotidianidad de los hombres sin historia que llenan los estadios y copan las pantallas de la televisión.

Sin embargo Jorge Valdano, un hombre que llegó a estas élites, es capaz de contar que «(...) Roberto Arlt tenía 29 años cuando fue a un partido por primera vez», y que, ubicado «en un asiento de privilegio,

llamó su atención el agua que caía del alto del estadio, hasta que un espectador le aclaró que eran ciudadanos argentinos que dentro de la Constitución hacían sus necesidades desde las alturas». Y puede luego añadir: «Consuela pensar que en los estadios (en Sudamérica más) es allá arriba donde hierve la pobreza. Sólo eso consuela. Es que esta sociedad sólo invierte (trastoca) en la anécdota la difundida y tan actual ley del gallinero, según la cual la gallina de arriba caga a la de abajo» (ahora ni eso, porque en los estadios postmodernos, de fin y principio de siglos, se incorporaron las «suites», lugares en lo alto, de propiedad privada, para la clase privilegiada, pero sí se dio, en cambio, en el estadio Modelo de Guayaquil, la rechifla más estruendosa y unánime de la historia del país, contra Camilo Ponce Enríquez, responsable de la matanza del 3 de junio de 1959 en el puerto.

Camus, por su parte, tras enfatizar que lo que más sabe «acerca de la moral y las obligaciones de los hombres» se lo debe al fútbol, llama a preservarlo. «Preservemos», dice, «esta gran y digna imagen de nuestra juventud».

Y tiene razón: todos, hasta los muy viejos, debemos defender nuestras áreas lúdicas y los sueños, los vestigios de esa inocencia perdida y anhelada, tal vez inexistente pero cierta, una vez más en juego en el mundial de fútbol de Alemania, en estos tiempos de emigraciones masivas a España e Italia desde esta tierra en la que el hijo malo medra y triunfa adentro y «el hijo bueno se le muere afuera».

# PUNTOS DE VISTA

Desembarcadero del río Esmeralda

# La pura mujer sobre la tierra[1]

*Rómulo Gallegos*

Al comprometerme a dictar esta charla, que no trae aspiraciones a sesuda conferencia, acerca de la mujer en mis novelas, no se me ocurrió por el momento título bajo el cual se pudiera enunciar y así la escribí hasta la última frase de ella, que es, precisamente, el título bajo el cual la traigo aquí. Pero esto no les causará extrañeza a mis oyentes que sean lectores de novelas modernas, pues la moda reinante hoy es que los libros se llamen de cualquier modo, como a última hora se le ocurra al autor, con la añadidura de que parece que mientras menos relación visible tenga el título con el contenido de la obra, no sólo es más sugestivo aquél, sino que resulta más interesante el libro mismo. Por todo lo cual me ha parecido conveniente ponerme a la moda, de una vez.

Completa, total satisfacción de amores propios –los confesables y los que generalmente nos callamos– me procura esta oportunidad que tan gentilmente se me ha brindado: legítimo orgullo del honor que se me hace al prestárseme atención en este distinguido centro de la cultura de la mujer cubana y ocasión de hablar de mí mismo. ¿Habrá cosa que nos guste más, aunque no siempre lo confesemos?

¿Porque, de quién, realmente, si no de mí mismo, algo, les diré esta tarde cuando de mis hechuras literarias hable? Pero como esto no es admisible en buena sociedad sin previa petición del permiso de los oyentes, yo les suplico que me consientan algo a propósito del autor mismo, antes que de sus hechuras. Cosa que, por lo demás, no deja de ser conveniente para la mejor comprensión de ellas.

Y lo primero sea esto: cuando me apuntaba el bozo, cuando se me desafinó la flauta de la voz niña y al querer hablar ya como hombre se me escapaban gallos, yo recorrí senderos místicos, contemplando las hermosuras con que auroras y crepúsculos de la crítica transición espi-

[1] *Conferencia ofrecida por Rómulo Gallegos en el Lyceum, con motivo del «Día de las Américas».*

ritual me pintaban los cielos y cuando ya así se me había formado el sentimiento religioso de la vida, pero al mismo tiempo convicción de que en santo no podría parar, por más que me lo propusiera, torcí de pronto el rumbo y bajé la mirada a las hermosuras de la tierra: el apacible valle, el empinado monte, el dorado sol de las alegres mañanas y las moradas sombras de las tardes melancólicas. Eché mano a la paleta para hacerme pintor de aquellas bellezas, pero no acerté con los colores sobre el lienzo; enderecé el oído hacia las dulces melodías y las majestuosas armonías del recogido bosque en el cangilón del monte y de los vastos espacios inmensos de mar o llanura, con todo lo cual iba girando la tierra sonora entre los astros silenciosos; pero el ambicioso músico se me quedó dormido a las primeras escalas.

— Bueno –díjeme–. Seré literato, entonces.

Y aquí me tienen ustedes, con mis fracasos a cuestas.

¡Ah! Se me olvidaba contarles otro.

Fue que yo era un niño y llegaron los días de recordar al que nació en Belén de las pasiones y como a una primita mía le habían regalado un nacimiento, con todo y mula y buey y corderos, mientras que a mí nada, porque en casa se había metido la pobreza y no estaban mis padres para más nacimientos, yo me encaré con mi problema económico y sintiéndome adentro todo un escultor, me dije:

— No importa. Me lo haré yo mismo.

Y me fuí al corral de casa, amasé una bola de arcilla y me dispuse a sacarle borreguitos. Para que tuviesen patas me habla abastecido en la cocina de palitos de fósforos ya quemados y ya habla parado al primero de aquellos sobre cuatro de éstos y estaba modelando el segundo, cuando advertí que el recién creado, malcriado, se había atravesado las patas de barriga a lomos y por estos le salían. Arrojé lejos de mí la pelota de arcilla y así se perdió Venezuela de un buen escultor.

¡Qué manera de empezar! ¿Verdad? Otro que fuese prudente allí se habría quedado y sin embargo éste viene a hablarles de artísticas hechuras suyas. Y nada menos que de mujeres, tan difíciles de modelar, tan exigentes siempre de que sean manos expertísimas las que les hagan cejas bien arqueadas, les maticen mejillas de saludable color, les pongan bocas como brasas encendidas para quemantes besos y para la

oportuna defensa en el momento dado, les afilen, les pulan y les pinten las uñas.

¡Ah! Pero aquí viene lo segundo, bueno también de ser conocido para que mejor se expliquen algunos aciertos míos en composiciones de mujeres.

La suerte generosa me dio por madre a la más buena mujer del mundo y luego tuve la prudencia de escoger esposa entre las mejores también.

Del maternal arrimo de la primera, me separó temprano la desventura de su muerte, pero fue tanta la ternura con que trató de formarme corazón aquella dulce y silenciosa Rita Freire de Gallegos, que se consumió pronto en la concepción y en la crianza de sus hijos, que no podía reservarme la vida contratiempos, fracasos ni desengaños que me enturbiasen la emoción original de la bondad. En cuanto a la segunda, que aquí conmigo viene recorriendo trecho de adversidad, míresela a los ojos y ya se descubrirá que me hace tierna y provechosa compañía.

Pero de que es difícil meterse con mujeres y salir airosamente, no puede haber dudas, y las opiniones de mis críticos están divididas entre que las literarias mías carecen por completo de densidad humana y que si alguna tienen vaya usted a ver de donde les provenga. Quédame, sin embargo, el consuelo de que el propio autor de la efectiva y real humanidad no se aventuró a la creación de Eva, sino después de haber adquirido toda la experiencia que le dieran los trabajos de los cinco días o épocas anteriores. Que quizás fueron seis completos, porque el sexto fue para Adán y ya sería bien entrada la noche cuando el varón dormido se dejó extraer la costilla. ¡Y hay que ver la cantidad de cosas que ya había hecho Jehová! Palmeras cimbreantes, como ensayos de talles esbeltos; flores olorosas; gráciles gacelas de hermosísimos ojos y... Bueno. Había hecho también leonas, lobas y hasta arpías. Pero de esto no hay que hablar. Fueron entretenimientos sin miras experimentales.

De todos modos, yo les confieso a ustedes que yo habría empezado por Eva, con todo y aquello de los borreguitos que ya les conté. Estoy seguro de que, por lo menos, así habría encontrado Adán limpio de alimañas el Paraíso, dadas las conocidísimas grimas que todas ellas les causan a la sensibilidad femenina. Y vale la pena detenerse a pensar en la de sufrimientos que nos habríamos ahorrado si en aquellos críticos días no anda arrastrándose por allí aquella serpiente.

¿Que por qué, entonces, comencé yo *Doña Bárbara* con la oración de Santos Luzardo y *La Trepadora* con la de Hilario Guanipa? Pues, subconscientemente, por la milenaria petulancia, quizás, que se nos haya asentado en el fondo del corazón, a los varones, a causa de la aparente divina preferencia por Adán; pero deliberadamente, porque el primero de aquéllos remontaba, en perezoso bongo, el largo –peligroso y solitario río llanero, nada más que para encontrarse con Doña Bárbara, a quien de algún modo ya tenía metida entre cejas, y el segundo llegaba a caballo, alardosamente, a su región natal, criadora y cobijadora de cafetales, donde, por pascuas de Navidad, ya su buena suerte le tenla destinada a la dulce Adelaida.

Y heteme ya aquí desempeñando un papel, que no me corresponde y para el cual no tengo vocación: el de crítico de mi propia obra.

Y he de advertir que respeto mucho a los críticos y nunca he entablado diálogo con los míos, sino que al producir mis hechuras literarias las abandono en seguida a su propia suerte, como a seres reales que ya no me pertenecen y son de la vida sí positivamente poseen vitalidad o de la muerte, en caso contrario, y a la cual se los dejo –lamentándolo mucho, desde luego– como dejé aquel borreguito, malatravesado de patas para arriba.

Porque sí intento rescatarlos de la sentencia de muerte que le hayan dictado mis críticos, podría sucederme como le ocurrió a cierto enfermo a quien le llamaron médico, que, después de haberlo observado un rato en silencio, díjole:

— Ya sé lo que le pasa. ¿Le duele la cabeza, verdad?
— No, doctor –murmuró el quebrantado, tratando de sonreír.
— ¿Y la garganta?
— Tampoco, doctor.

Y luego, atreviéndose un poco, para no ser tan paciente:

— ¿Por qué no empieza por los pies, doctor? Lo que me pasa está más cerca de ahí.

Pero el facultativo siempre visitaba su clientela provisto de recursos de ironías, a falta de otros instrumentos y en seguida exclamó:

— ¡Con que le duelen los pies! ¿Y por qué me negó que le doliera la cabeza?

Mas yo no tengo motivos para guardarle rencor a mis críticos, que han sido muy generosos conmigo –aquí Jorge Mañach entre ellos, con

ocasión de *Doña Bárbara*– y casi todos han anotado ya la observación, muy atinada, de que mi tendencia predominante es la de personificar en las figuras de mis novelas –que así vienen a componer símbolos– las formas intelectuales o morales de mis inquietudes ante los problemas de la realidad venezolana dentro de la cual me haya movido.

Es cierto. No soy un simple creador de casos humanos, puramente, que tanto puedan producirse en mi tierra como en cualquiera otra de las que componen la redondez del mundo, sino que apunto hacia lo genérico característico que como venezolano me duela o me complazca. O sea: no soy un artista puro, que observa, combina y construye, por pura y simple necesidad creadora, para añadirle a la realidad una forma más que pueda ser objeto de contemplación. Hermosa es *La Gioconda* y su sonrisa inquietante, pero ella es principio y fin de sí misma y nada nos dice de su tiempo, aparte la estupenda noticia que perennemente está dando del admirable genio de Leonardo da Vinci. Yo, bien guardadas las distancias, no he compuesto a *Doña Bárbara,* por ejemplo, sino que a través de ella se mire un dramático aspecto de la Venezuela en que me ha tocado vivir y para que de alguna manera su tremenda figura contribuya a que nos quitemos del alma lo que de ella tengamos. Pero debo advertir que en la gestación de mis obras no parto de la concepción del símbolo –como si dijéramos, en el aire– para desembocar en la imaginación del personaje que pueda realizarlo; sino que el impulso creador me viene siempre del hallazgo del personaje ya significativo, dentro de la realidad circundante. Porque para que algo sea simbólico de alguna forma de existencia, tiene que existir en sí mismo, no dentro de lo puramente individual y por consiguiente accidental, sino en comunicación directa, en consustanciación con el medio vital que lo produce y lo rodea. Símbolos que sólo se alimentan de conceptos e imaginaciones del autor, en muñecos paran desde que intentan echar a andar.

Pero empecemos por Adelaida. Por la dulce Adelaida Salcedo de *La Trepadora.*

¿Será necesario que yo insista mucho para que se entienda, después de lo que ya se me ha oído, dónde fue que me ocurrió el hallazgo de ella? Con tiernos recuerdos de la infancia le compuse la silenciosa dulzura. Y ya está dicho que es mi criatura predilecta.

Pero Adelaida fue el tipo de mujer de fina clase espiritual en quien se complacieron las modalidades sociales de una época de mí país. De nuestros países, mejor dicho, entre ellos especialmente esta Cuba vues-

tra y nuestra, de la estrella solitaria, bajo la cual han encontrado doloridos corazones venezolanos iluminado sosiego. Tiempo cuando, por múltiples razones ya bien conocidas, no se entendía mujer bien educada –aparte lo moral, esencialmente unido a lo religioso– sino como figura de adorno de casa adentro y salón de encuentros. Adelaida tocaba al piano agradables músicas y tejía o bordaba delicadas urdimbres de hilo y sed como las más diestras arañas; pero sí alguna vez la sorprendía el padre con un libro en las manos, ya se le estaba acercando, con el ceño fruncido, para la celosa inquisición:

— ¿Qué lees?

Porque era la niña de los ojos paternos, el bien pulido espejo de las delicadezas de la vida que dentro de la casa de buena educación debían reflejarse. Que no pinturas despreocupadas de la realidad, ni aun reflexiones a propósito de ella, desvanecedoras del encanto de mundo hecho para almas castas y puras.

Adelaida tejía frente al patio, con algo de jardín en todas las viejas mansiones, hacia cuyos jazmineros en flor pudiese alzar los ojos, de cuando en cuando, para comprobar si las delicadezas que estaban saliéndole del garfio de la aguja copiaban la perfección y la blancura con que se engalanaban los arbustos. Por las tardes y por las noches –hasta el toque de ánimas, no más, en el templo de la parroquia– se asomaba a la ventana, junto con la madre, desde luego, a adornarles la calle a los mozos paseantes de sus ganas de amores y sí los padres le descubrían inclinación a alguno de ellos ya se les desvanecería la inquietud en cuanto no más supiesen que era hijo de Manuel, el que casó con Rosa, de familias conocidas. Lo demás, lo personal del pretendiente –carácter, actitud ante la vida, cosas de poca monta– ya se encargaría de descubrirlo Adelaida. Pero a ella, si le gustaba el mozo, nada más le importaría tampoco, pues no la habían educado sino para ir al matrimonio enamorada. Casta y pura, pero rendida, de modo que le fuere fácil, si se equivocaba en la elección o mala suerte le sobreviniere, quedar resignada después, para toda la vida. Adelaida era un encanto que languidecía dulcemente en el hogar venezolano, de clase media y buenas costumbres, sin arma alguna para defenderse en la vida. La presa del hombre hasta en el mejor de los casos.

Pero Venezuela no era un viejo país, con estratos sociales perfectamente definidos y asentados donde a cada cual le correspondiese, conforme a lo preestablecido y prejuzgado, sino una hechura reciente de convulsiones de guerras –la de la Independencia, la de la Federación,

sobre todo– y un empuje violento de pueblo venía de abajo abriéndose paso. Veleidades también del señorito blanco, hijo del blanco señor de casa y hacienda, habían contribuido, además, al mestizaje reclamado por la voluntad de pervivencia del país y de uno de aquellos pasatiempos del niño Jaime, allá en Cantarrana, por tiempos de cosecha de café –buena moza la Guanipa, color de tinaja morena y labios de cundeamor– había surgido aquel ánimo voluntarioso que se descargaba en el grito de:

— ¡Jipa!

Hilario Guanipa, que ya había visto su presa en la dulce Adelaida Salcedo.

Para explicar, con cierta o dudosa razón, de dónde les venía el patronímico, ya pudieron vivir los Salcedos recitando aquello de heráldicas:

Panelas y salces son
estas armas sine dubio,
del claro Conde Don Rubio
nieto del Rey de León.

Pero ya no había Salcedos varones, ni en Adelaida, adorno de una familia sin fuerza económica sustentadora de permanente posición elevada, residía sino renuncia a toda defensa, voluntad abolida. Capacidad de enamoramiento sí y tan rendido que no habría magnitud de resignación en que no pudiera convertírsele, si en la intimidad de la vida conyugal el simpático Hilario sacaba carácter insufrible u otras cosas peores.

Y resultó lo que tenía que resultar: Victoria Guanipa.

Y digo así porque soy optimista, porque creo en la eficacia de las hechuras de la vida, que todas pueden ser buenas si bien se las dirige. Victoria, producto de fuerza y de ternura, con voluntad de pelea para cuando fuere necesario darla, pero con disposición a sacrificio en las oportunidades de alma serena y confiada, no era un triunfo de los Guanipas trepadores y violentos, ni tampoco de los Salcedos de casa vieja y leyenda mobiliaria, más o menos auténtica, sino de la imperecedera bondad acompañada de alegría.

No se me malogró, pues, tristemente, mi dulce Adelaida entre las manos garrudas de Hilario Guanipa, sino que, antes bien, éstas, de tanto oprimir y exprimir aquella ternura, olvidaron aspereza y aprendieron suavidad. No puede malograrse lo que bien asentado esté; de lo

fino y lo delicado, en el corazón venezolano, porque en los momentos transitorios de las prisas con que los pueblos quieran abrirse sus caminos, parezcan vacilar los fundamentos de la obra espiritual. Yo no he querido hacer en *La Trepadora* un planteamiento de lucha de clases sociales, con partido tomado, sino una pintura de formación de pueblos, que puede realizarse con alegría si se procura con bondad.

Pero ya viene por ahí Doña Bárbara, ceñuda, sombría. Trae crímenes a cuestas, dícese que anda asistida de poderes infernales y ya tiene entre ceja y ceja el mal propósito de devorar a Santos Luzardo, que acaba de saltar del bongo a tierra de Altamira.

¿Qué de dónde saqué esta monstruosa criatura, que no es hombre, que no parece mujer, que debería ser abominable y sin embargo interesa y seduce? Voy a explicarles cuándo, dónde y cómo me la tropecé.

Fue un Domingo de Ramos de hace veintidós años, a la caída de la tarde, hora singularmente hermosa en la llanura venezolana, a orillas del Apure donde está asentada San Fernando –mal asentada, por cierto, porque todos los años, durante las crecidas, el río la amenaza– y fue en torno a una mesa donde se me obsequiaban bienvenidas.

Yo visitaba los Llanos por primera vez, para documentarme con notas de paisaje y costumbres para un par de capítulos de una novela que tenía en preparación y de la cual desistí desde entonces. Estaba en la tertulia un señor Rodríguez, afable y acogedor y muy amante de sus cosas llaneras. No tenía por qué saber que yo iba en busca de datos para novela y sólo por presentarme su tierra bajo todos sus aspectos, como es de gente hospitalaria, después de haberme preguntado qué impresión me había producido el paisaje, me echó el cuento de lo que había ocurrido al propietario de uno de los mejores hatos llaneros, cuyo nombre omitiré por las exigencias del secreto profesional.

— Un doctor de la Universidad de Caracas –díjome Rodríguez– abogado de los buenos, si es que los hay, que vino a ponerse al frente del hato de su familia, donde las deudas crecían más que las rentas y por obra de la falta de ojo de amo mirando la sabana, casi todo el ganado ya se había vuelto cimarrón. Se pegó a trabajar como Dios manda que lo haga el buen llanero, desde la primera punta de la mañana, clareando el alta, hasta la última de la tarde, donde se acuesta el sol y a vuelta de poco tiempo se habían acabado las cimarroneras, daban leche abundante las vacas, crecían bien los becerros y en las vaquerías era mucho y del buen peso el ganado de aquel hierro que por todo aquello se recogía.

Yo –ahora soy yo quien dice– no tomé nota exacta y minuciosa de todas las palabras que acabo de poner en boca del señor Rodríguez; mas como se me pegaron los modos llaneros de hablar y por otra parte quiero aprovechar esta ocasión para rendirle a la memoria del señor Rodríguez un afectuoso tributó de mí agradecimiento, por todo lo que desde aquella tarde le quedé a deber, como ya se irá viendo, le he cedido la palabra y ahora se la devuelvo.

— Pero como en toda vida hay horas menguadas –es Rodríguez quien habla– y si uno no le pone mala cara a la primera de ellas todas se le vuelven de esa especie –o como dice el llanero si uno no le atraviesa ligero el caballo a la primera res que se le quiera salir de la madrina, todo el rodeo se le convierte en barajuste por la sabana– el doctor de quien le hablo, que se descuidó con las primeras ganas que le dieron de saborear el aguardiente, no tardó mucho en entregarse a él por completo, olvidándose de todo.

Seguramente yo me enderecé de pronto en la silla que ocupaba, en torno a aquella mesa, porque el señor Rodríguez acababa de presentarme a Lorenzo Barquero. ¿Un caso frecuente en todas partes? Sí. Pero un caso dramático que allí tenía un sentido especial. Un hombre culto, egresado de una Universidad, que se interna en un hato y se pone por delante, a todas horas, el espectáculo invariable, hermoso, pero abrumador, de la sabana inmensa, desierta, bárbara. La llanura devoradora de hombres que pidan algo más que ocasión de rudo ejercicio de hombría, sobre el caballo, atajando los barajustes del ganado.

¡Ejercicios de hombría! Y no bien lo pienso, cuando el señor Rodríguez –la buena suerte no se desdeña de ponerse apellidos usuales cuando quiere favorecernos, como a mí aquella tarde– pasa a preguntarme:

— ¿Y de las famosas guerras entre. . . –aquí dos apellidos de familias muy conocidas en los llanos venezolanos– conoce usted la historia?

Dos familias que se habían declarado guerra a muerte, por una de esas disputas por linderos, aquí o más allá, que casi siempre hacen dramática la posesión de la tierra... Y ya estaban mis Barqueros dispuestos a matarse contra mis Luzardos, por unos palmos de sabana donde habría un tremedal. Ejercicios de barbarie.

Pero hay que advertir, para que mejor se entienda lo que luego viene, que eso de barbarie imperante no era sólo cosa de los Llanos, sino tragedia de Venezuela entera bajo una dictadura oprobiosa, dimanante de las guerras fratricidas que durante largos años habían ensangrentado el país.

Y oigan esto, señoras y señores:

— ¿Ha oído usted hablar de doña...?

Es Rodríguez, que ya está presentándome a Doña Bárbara. El secreto profesional me obliga a callarme el nombre de la mujerona auténtica de donde yo saqué mi apasionante copia; pero les doy palabra obligada a veracidad de que sólo fue hermosura atrayente lo que yo de mi cosecha le puse a la mujerona de El Miedo, codiciosa, supersticiosa, lujuriosa. La devoradora de hombres, la llanura bárbara ya en carnes apetecibles de mujer.

Eso y aquel comienzo de vida bárbaramente maltratada. Aquel amor de Asdrúbal frustrado por el crimen y aquel festín de doncellez, a orillas del Orinoco, lejos el bronco mugido de los raudales de Atures, cuando cantó el yacabó. Porque violencia sólo de violencia puede naturalmente provenir y odio implacable debe de tener origen en daño, monstruoso, sufrido.

¿Símbolo? Sí. De cuanto entonces era predominio de barbarie y de violencia en mí país. La codicia y la crueldad campeando por sus fueros; el espaldero siniestro, y no uno, sino todo un ejército que otra función no tenía; los Mondragones expertísimos en trasladar los términos de El Miedo.

Altamira adentro, y no tres solamente, sino congresos de ellos, que hacían ceder los principios ante el empuje de los apetitos arbitrarios y ponían las limitaciones de las leyes donde lo quisieran las ganas del poderoso; el Balbino Paiba bribón, el Míster Danger aprovechador; el Pernalete autoritario y bruto y el infeliz Mujiquita, encargado de prestarle intelectualidad a todas las apetencias del jefe:

— Sí, mi General. Sí, mí General.

Pero realidad, documentos vivientes, esparcidos por todo Venezuela y aquella tarde de abril generoso, personajes en busca de autor –cual los del autor Pirandello– sólo que en las orillas del Apure y mediante la amabilidad del señor Rodríguez.

Dantesca era la pintura de círculos infernales que así me iba a quedar: mas habiendo sido tan recia, pero al mismo tiempo tan cautivadora la impresión que me había producido la tierra ancha y tendida, toda horizontes como la esperanza, toda caminos como la voluntad, no podía yo complacerme en el drama desolador de un Lorenzo Barquero, en quien los suyos habían cifrado ilusiones, devorado por el sensualismo de la hembra bárbara, codiciosa, supersticiosa, lujuriosa, e inventé a Santos Luzardo y a Marisela, las únicas figuras totalmente

mías: la idea-voluntad civilizadora de la barbarie y el fruto inocente de los contubernios culpables, que no debía perderse también en el tremedal de las depravaciones. La posibilidad de acción y la indestructible esperanza.

Porque no soy un escritor de novelas ni para solazarme en humanas miserias, ni para evadirme de la realidad; sino antes bien para captar y fijar en obra estimuladora de algún interés, los rasgos característicos de lo cotidiano sobre los cuales debemos poner atención; pero tampoco un realista, de posición asumida dentro de un encasillamiento exclusivamente artístico, que se límite a copiar y a exponer lo que observó y comprobó, sino que, por obra de costumbre docente –ya advertí que iba a hablar un poco de mí mismo, mas no para recomendarme sino para presentarme– aspiro a que mi mundo de ficción le retribuya al de la realidad sus préstamos con algo edificante. Y a tal propósito obedeció, por ejemplo, el capítulo de *Doña Bárbara* titulado «La estrella en la mira», –empinamiento a cielos desde infiernos– donde la mujerona, a punto de cometer el más espantoso de sus crímenes, ya con el arma dirigida al pecho de la hija que le arrebataba el amor de Santos Luzardo –pues para ella toda ajena posesión de algún bien era atrevimiento contra cosa suya–, le ocurre el intempestivo abandono de corazón a la mínima porción de bondad que allí se le hubiese salvado de los estragos de la violencia y bajo el peso imponderable de la pequeña chispa de luz que brillaba en el extremo del arma certera, se le rinde el brazo, se le despierta la madre reprimida y en la aceptación dolorosa se le desliza la generosa.

— Es tuyo. Que te haga feliz.

Yo acabo de leer las interpretaciones freudianas, un poco malabaristas como las más de ellas, que un compatriota mío, de indiscutible ciencia, en esos dominios de perturbaciones espirituales, ha hecho a propósito de mis parsonajes novelescos, y me han llenado de asombro, de estupor e incluso de miedo, las dimensiones que ellos adquieren dentro de las perspectivas del psicoanálisis conforme al cual, según parece, no hay forma de amor que no resulte de alguna manera incestuoso. El hecho de que un especialista en absorbente y apasionante rama científica haya apartado sus ojos de sus enfermos reales para detenerlos durante buenos ratos en mis atormentados personajes, debe causarme satisfacción y me la ha producido, en efecto, pues si me hubiesen resultado muñecos sin densidad humana, ni que mencionarlos siquiera; pero sin atreverme de ninguna manera a tanto como se

atrevió con su médico el paciente de hace un rato, sino porque el autor del referido estudio psicoanalítico es un venezolano consciente, dotado de buen instrumento de observación, me aventuro a preguntarle desde aquí, con todos mis respetos, si no se explicarían también algunos de los abismos psíquicos de mis antedichos personajes, enfocándolos desde el punto de vista de las deformaciones que el imperio de la violencia y de la iniquidad en la historia de nuestro país, ha tenido que causar en algunos espíritus y especialmente en aquellos que mejor me han servido para las materializaciones de mis inquietudes político-sociales. Que es como decir: los pies sobre la realidad. Por ahí nos dolía, doctor. Y no tome usted a mal, que no en la atormentada cabeza de Edipo.

Tenebrosa hubo de tener el alma la mujer real de quien saqué los elementos fundamentales de Doña Bárbara y atormentada además se la puse a ésta, con el trágico desenlace de sus breves amores iniciales con Asdrúbal; más no para decirles a mis lectores:

— ¿Quieren monstruo? Aquí tienen uno.

Sino porque la concebí dentro de sus relaciones significativas con el drama de dimensiones nacionales que estábamos viviendo los venezolanos y el recuerdo de Asdrúbal, del posible amor bueno que le frustraron el homicidio y la violación, sin dejar de ser tragedia en el alma de una mujer, podría simbolizar las memorias dolorosas en Venezuela de aquel buen comienzo brutalmente interrumpido por el fatídico clarín de las guerras fratricidas, cantos de yacabó.

Mas, como ya se sabe, yo no podré nunca acomodar mi posición espiritual ante la vida ni a las hurañas actitudes pesimistas ni a las displicentes del escepticismo y en vez de complacerme en el irremediable mal que aquella vez le hicieran a la enamorada de Asdrúbal, en vez de admitir como una fatalidad la aridez definitiva de su corazón, ya sólo capaz de odios implacables, le tomo a una estrella lejana, temblorosa sobre la negrura de la noche llanera –como los románticos, sí, con todo lo que ahora muevan a sonrisa despectiva– una pequeña chispa de su luz y la deposito sobre la mira del arma dispuesta al más espantoso de los crímenes, a ver qué pasa.

Yo dejo ese pequeño destello de celestial fulgor en las miras de todas las armas que en mi tierra estén alzadas contra el derecho a felicidad de mi gente.

Doña Bárbara desapareció de la noche llanera, después de aquella repentina iluminación de la madre frustrada y reprimida que llevaba en

los abismos de su corazón. Yo mismo no sé hacia dónde cogió camino entre los innumerables de la sabana, pero del trato y comunicación con su monstruosa alma me quedó a mí, indudablemente, el deseo de encontrarle a nuestras desventuras madre generosa, aun dentro de ese tipo de mujer en quien lo femenil no es todo suavidad y dulzura y así lo demuestran mis Luisana Alcorta y Remota Montiel, de mis novelas *Pobre Negro* y *Sobre la misma tierra,* respectivamente.

Pero antes de referirme a la primera, debo hacer breve mención de la infeliz Ana Julia, con quien comienza el drama. Aquí sí nadie puede librarme de las especulaciones freudianas, porque con el auxilio de ellas le construí complejo y le tormenté la vida. Soy, pues, el único responsable de aquellas misteriosas lanzadas que le atravesaban el pecho y de aquel temerario abandono de su doncellez a los genios maléficos de la noche de San Juan, con tambores africanos en la tierra barloventeña. Confieso que me conduje como divinidad inexorable que pidiera inmolación de doncella blanca a la exigente voluntad del mestizaje venezolano; más lo hice como para aplacar las cóleras de la tremenda guerra niveladora que ya estaba en las puertas de la historia de Venezuela. Pero de la infeliz Ana Julia sólo quiero decirle a ustedes, para que le tengan piedad, que no fue responsable de su absurdo abandono.

Luisana Alcorta, su sobrina, tras la preocupación de redimirla de la total deshonra y de recoger su obra para buen empleo y viene ya con algunas complicaciones psicológicas, porque desgraciadamente, según parece, de espíritus absolutamente normales –o lo que por esto se entiende– no salen nunca ánimos de empresas extraordinarias. Comienza por ser insufrible en sí misma, dentro de la vida ordinaria de su casa, pero imprescindible cuando allí ocurre contratiempo o sobreviene infortunio. Es la sal de la casa, buena para condimentar sinsabores, pero que nadie le pida complacencias de paladar si se le ocurre ir a pellizcarla cuando es ella sola, dentro del salero.

Pero sobreviene el infortunio, regresa el hermano de las esperanzas de la familia y trae en su sangre enfermedad incurable que exige aislamiento.

Ya tiene la sal de la casa empleo para toda una vida y yo le he encontrado una madre abnegada a la gran desventura de Cecilio el Joven.

Pero también ya está encendida la guerra y de ella va sacando alma tremenda Pedro Miguel Candelas, el hijo de la inmolada Ana Julia. Llega a la cabeza de su montonera incendiaria a la hacienda de los

Alcortas, de quienes sus antepasados fueron esclavos. Viene a cobrar humillaciones, pero Luisana sabe que trae, entre los estragos de la violencia en el corazón, amor a ella y le desarma el apetito vengativo, saliéndole al encuentro y diciéndole:

— Vienes por mí y ya me tendrás, cuando acabe de cumplir mi deber al lado de Cecilio moribundo.

Y Pedro Miguel Candelas abandona la montonera incendiaria.

Y ahora: Remota Montiel.

No es necesario aguzar demasiado el ánimo de crítica para descubrir que es parienta cercana de Doña Bárbara. Como su prima hermana la presento ante ustedes, hija del espíritu aventurero, hermano carnal de la violencia en quien fue engendrada la mujerona de El Miedo. Un tirador de faros a la oscuridad de todas las vueltas del rumbo, aquel Demetrio Montiel de los Montieles, despilfarrador de energías; una hechura de sensualidad gozosa la madre, aventurera también.

Todo parecía indicar que Remota iba disparada hacia el despilfarro de sí misma; pero salió quitada de ganas de amores fugaces, con un poco de salvadora sequedad dentro del corazón y su necesidad de ternura maternal buscó más dilatado empleo. No quería pertenecerle a un hombre, pero si de alguno se hubiese resuelto a tomar hijo, no habría sido para devorarlo, como su parienta doña Bárbara, sino, antes bien, para reconstruirlo a él mismo en el hijo que le tomase, destinado a consumar la obra grande que a ella le relampagueaba en la mente, como el Faro del Catatumbo en la noche zuliana. Un curioso fenómeno consistente en un relámpago que constantemente se produce, con brevísimas intermitencias, sobre la región de selvas vírgenes por donde corre el río Catatumbo.

Pero Remota tuvo, además, la fortuna de poder hacer comparaciones vividas entre lo propio y triste de su Goajira natal y lo ajeno, poderoso y gozoso, y a lo suyo volvió con propósito de serle útil. Sólo que el libro termina –no es muy difícil comprenderlo– cuando, tirando faros el misterioso relámpago del Catatumbo sobre los emporios de la estupenda suerte ajena del petróleo de nuestro subsuelo, viene Remota, con indios de su raza rescatados de esclavitud, navegando río abajo, hacia la obra posible y urgente que la espera en su Goajira natal, asiento del descuidado infortunio propio, sobre la misma tierra.

He aquí, pues, señoras y señoritas que me habéis hecho el honor de prestarme atención, las hijas mayores de la porción femenina de mi progenie literaria, por cuyos actos, palabras y pensamientos he de res-

ponder ante los jueces del mundo de las letras. No aspiro a que me hayan salido criaturas perfectas que puedan ser elevadas a la categoría de paradigmas y si por algo de ellas abogo un poco, es por la espantosa maldad de aquella a la cual le debo mi fortuna literaria.

— Si desde un principio yo me hubiera encontrado en la vida con hombres como usted, doctor Luzardo, otra habría sido mi historia.

Dijo ella un día y a mí tiene que quedarme el remordimiento de no haberle procurado a buen tiempo esos encuentros. En cuanto a las demás mujeres del mundo de mis ficciones, no temo que se pueda decir que deliberadamente las hice para ponerlas a hacer o decir tonterías reveladoras de alma insustancial, ni tampoco para dedicárselas por completo al amor común y corriente, al cual ya tantas páginas les han consagrado las letras universales; sino que ha sido visible mi intención, por lo menos, de destinarlas a dedicaciones generosas y de encaminarlas a grandes empresas, porque considero que no hay ninguna de la cual el espíritu humano pueda derivar completo provecho si sólo es tarea exigente de energía varonil que pueda llevarse a cabo sin aplicación de bondad y ternura, hermosas posibilidades del alma femenina.

Pero no quiero concluir sin solicitar vuestra benevolencia, por la mano que se me haya ido demasiado en la acentuación de los rasgos hombrunos con que a algunas de mis mujeres literarias les he matizado el alma genuina. En todo caso, los prometo que nunca más alteraré el encanto de la pura mujer sobre la tierra*.

* *La Sociedad Lyceum y Lawn Tennis Club se fundó en La Habana el primero de diciembre de 1928. Entre sus fundadoras se encontranban Berta Arocena y Renée Méndez Capote, provenientes de las altas esferas de la sociedad cubana, la última de familia de patriotas y escritora. Su propósito era integrar a la mujer a las corrientes literarias, artísticas, políticas y deportivas del momento. La Sociedad fomentó actividades culturales muy diversas, pero se le conoció sobre todo por las conferencias que auspiciaban, que se pronunciaban en su propio plantel. Por el Lyceum desfilaron la mayoría de las personalidades intelectuales, artísticas y políticas que pasaron por La Habana: Karl Vossler, Juan Ramón Jiménez, José Ferrater, Gabriela Mistral, María Zambrano, Max Henríquez Ureña, Eva Fréjaville, Amanda Labarca y muchas más.*

*También, por supuesto, personalidades cubanas tales como Jorge Mañach, Juan J. Remus, Eugenio Florida, Emilio Ballagas, José Lezama Lima, etc. En febrero de 1936 empezó a aparecer la revista* Lyceum, *órgano de la institución, dirigida por Camila Henriquez Ureña y Uldarica Mañas, que se publicó hasta 1961. Llegada de Revolución de 1959, tanto la Sociedad Lyceum como su revista desaparecieron.*

*Esta fue la institución que invitó a Rómulo Gallegos a dar la conferencia que precede, atendiéndose a su costumbre de aprovechar la presencia de una personalidad relevante de las letras en La Habana, y que publicó su texto en la revista* Lyceum. *El carácter de sociedad de mujeres del Lyceum sin duda influyó en la elección del tema de conferencia.*

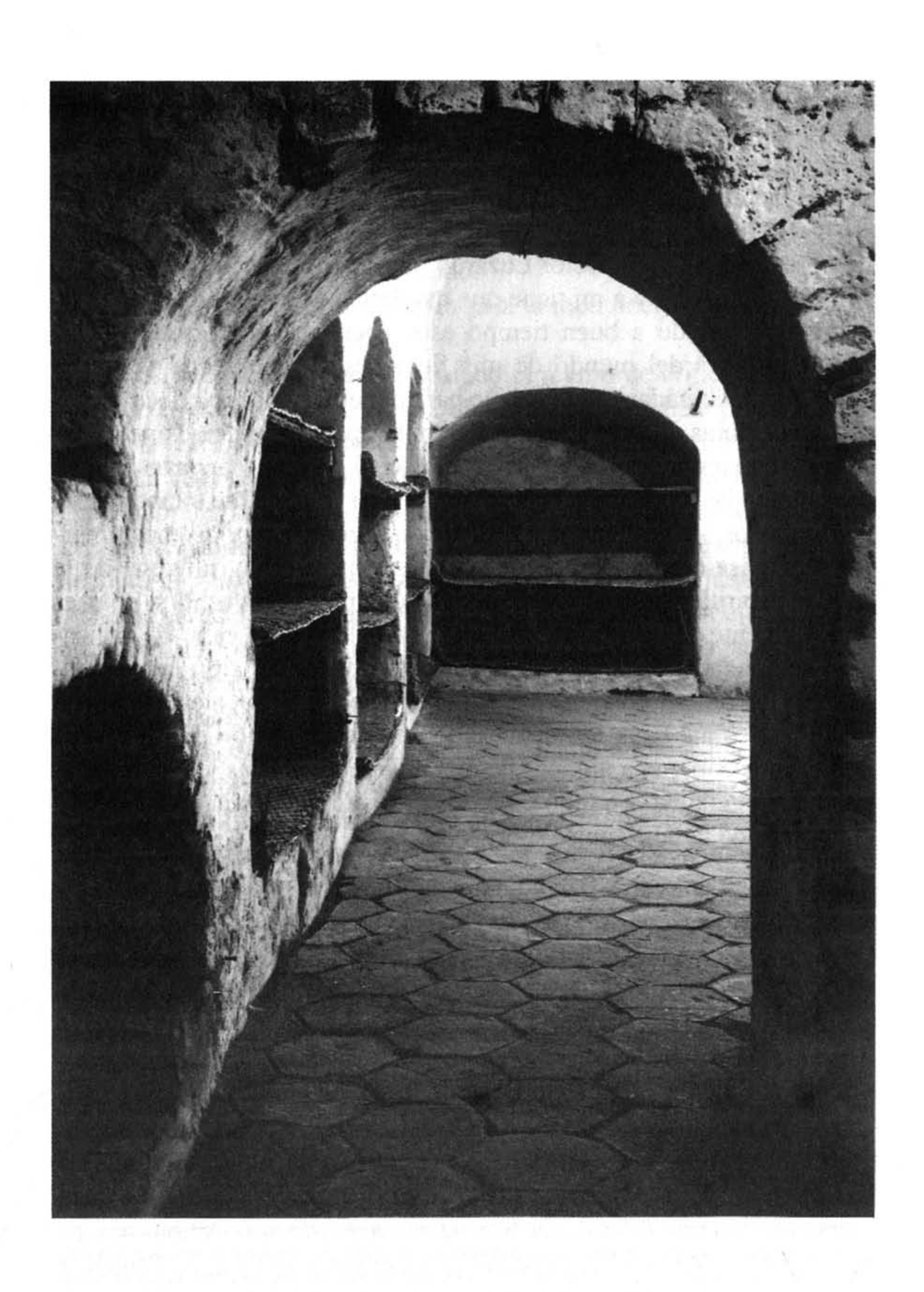


Foto Bodo Wuth. Quito

# Gallegos y Cuba: *La brizna de paja en el viento**

*Roberto González Echevarría*

## 1

Enmarcada históricamente por dos golpes militares, el que lo derrocó a él como presidente de Venezuela el 24 de noviembre de 1948, y el de Fulgencio Batista en Cuba el 10 de marzo de 1952, días después de aparecer publicada en La Habana, *La brizna de paja en el viento*, la «novela cubana» de Rómulo Gallegos, marca un momento de amargura y desilusión en la vida del novelista, que vino ha hacerse aún más negro con la muerte de su esposa, doña Teotiste, en México, el 7 de septiembre de 1950[1]. La novela abre el último período de la obra de Gallegos. *La brizna de paja en el viento* fue, además, un experimento nuevo para el autor, ya que su acción se desarrolla en un país que no es el suyo, y trata de acontecimientos muy recientes, contemporáneos del momento en que escribe. Se redacta, además, después de diez años de silencio desde su última obra de ficción, y cuando el tipo de narrativa que él practicó con tanto éxito, había pasado de moda. Pero, sobre todo, es una novela que responde a estímulos políticos y personales muy precisos, que dejan en ella una huella indeleble; el más importante fue, por supuesto, el golpe de estado que derrocó a Gallegos, y que lo llevó a indagar sobre la propensión latinoamericana a la dictadura y el militarismo. Pero la experiencia cubana fue la decisiva.

El contexto cubano de la vida de Gallegos y resultante novela de temática cubana tienen también su razón de ser en las corrientes polí-

* *El autor desea expresar su más sincero agradecimiento a Charlotte Rogers, asistenta de investigación y apreciada alumna, por su valiosísima ayuda en la redacción de este trabajo.*

[1] *Seymour Menton escribe que Gallegos fue destituido por un golpe militar apoyado por las compañías petroleras norteamericanas porque había subido los impuestos sobre las ganancias del petróleo un cincuenta por ciento. (Menton, p. 342 ). En intercambio de cartas con Harry Truman, en que Gallegos lo insta a no reconocer el gobierno de la junta que lo destituyó, el presidente americano asegura que ni intereses norteamericanos ni el gobierno de su país tuvieron nada que ver con el golpe. (Gallegos, «Documentos para la historia»).*

ticas que agitaban a América Latina, y especialmente al Caribe, en los años que siguen al final de la Segunda Guerra Mundial, y en cómo éstas afectaban el mundo universitario que fue tema de *La brizna de paja en el viento*. El activismo político en la universidad, a su vez, entroncaba con movimientos estudiantiles que se remontaban a principios de siglo, y que habían tenido un impacto amplio y profundo por toda América Latina, mientras que, fuera de la universidad, pero asunto perenne de discusión en ésta, la influencia e ingerencia de los Estados Unidos en la vida política y económica de los países de la cuenca de Caribe, muy en especial Cuba, con su azúcar, y Venezuela con su petróleo, era un factor esencial en las pugnas que se dirimían en ellos, no pocas veces metralleta en mano. Todo esto ocurría, tanto en Cuba como en Venezuela, en medio de una prosperidad que alentaba a concebir la posibilidad de crear sociedades estables y justas, y que a la vez facilitaba la existencia de un estudiantado numeroso, de orígenes sociales diversos, y con acceso tanto a la educación como a las armas.

Gallegos llegó a La Habana el domingo 5 de diciembre de 1948, no he podido determinar si en un avión de la Compañía Aeropostal Venezolana, cuyos vuelos regulares a Nueva York hacían escala en la capital cubana en ambas direcciones, o, más probablemente, en un aparato militar de su país. Venían con él su esposa, doña Teotiste, su hijo Alexis, su hija Sonia y dos primas, María Antonia Egui y Rosa de Moreno (Milanca Guzmán, p. 50). La junta militar que lo había depuesto de la presidencia de Venezuela el 24 de noviembre, tras apenas nueve meses de mandato, lo envió a Cuba «para su propia seguridad» (Ibid). Mario Milanca Guzmán sostiene que Gallegos no supo el destino de la nave que lo transportaba hasta no estar ésta ya en el aire, algo difícil de creer, aunque no es imposible que haya sido así. Yo me inclino a pensar que Gallegos mismo eligió Cuba como asilo.

Porque lo cierto es que el régimen cubano del presidente Carlos Prío Socarrás, que acababa de acceder al poder el 10 de octubre de 1948, tras las elecciones generales de junio, estaba constituido por individuos que habían sido revolucionarios en los años treinta durante la dictadura de Gerardo Machado, y con los cuales Gallegos había tenido contacto en el pasado, lo cual podría explicar el rumbo del avión. En 1931, cuando el autor de *Doña Bárbara* se encontraba en Nueva York, exilado a causa de la dictadura de Juan Vicente Gómez en Venezuela, un buen número de cubanos también padecía exilio en la gran urbe norteamericana por motivo de la de Machado en Cuba. Los cubanos le

pidieron al novelista, ya célebre por el gran éxito de *Doña Bárbara*, que diera una conferencia pública en beneficio de su causa. Gallegos, al principio renuente porque decía que nunca había permitido que se cobrara por una conferencia suya, aceptó y el evento fue un triunfo (Figueroa, p. 27). Había, pues, lazos que unían al escritor con los cubanos que, tras los años de control militar de Batista (1933-1939), y luego de su período constitucional (1940-1944), habían alcanzado el poder por vía electoral. Primero fue presidente el Dr. Ramón Grau San Martín, de 1944 a 1948, y luego su antiguo protegido Prío Socarrás. Grau, profesor de fisiología en la Universidad de La Habana, se había opuesto a la dictadura de Machado y apoyado a los estudiantes, por lo que había sido nombrado, en septiembre de 1933, presidente del Gobierno Provisional Revolucionario que sustituyó al dictador tras su caída en agosto de ese año. Prío, estudiante entonces, había sido un activista importante en la lucha. La historia y orientación ideológica del partido Auténtico que ocupaba el poder en Cuba eran análogos a los de Acción Democrática, el partido que llevo a Gallegos a la presidencia. Formaban parte de un mismo movimiento. Los lazos que los unían se hicieron públicos cuando Gallegos asumió la presidencia de Venezuela el 15 de febrero de 1948, y una delegación cubana asistió al evento. Entre ellos estaban Fernando Ortiz, Jorge Mañach y Raúl Roa; los dos últimos se encontraban entre las personalidades que acogieron al depuesto presidente al arribar a suelo cubano en diciembre de ese mismo año.

La llegada de Gallegos a La Habana recibió una amplia cobertura de prensa. En un reportaje gráfico de la revista *Carteles* del 12 de diciembre de 1948 aparece rodeado del profesor Jesús Casagrán, director de cultura, Sara Hernández Catá, hermana del desaparecido novelista y activa en la vida política y cultural, y Eduardo R. Chibás. Este último era presidente del Partido del Pueblo Cubano (Ortodoxo) y su programa de radio dominical sobre temas candentes de la política, transmitido semanalmente por la poderosa emisora CMQ, llegó a tener una amplísima difusión (*Carteles*, nº 50, p. 33). En otra fotografía aparece Gallegos hablando por radio a través de los micrófonos de CMQ, entrevistado por el popular locutor Germán Pinelli. En las semanas siguientes, Gallegos fue objeto de actos de acogida y solidaridad. En su sección «Actualidad nacional,» la revista *Carteles* del 19 de diciembre, 1948 (nº 51) recoge una fotografía de «Miembros del comité organizador del homenaje nacional a Rómulo Gallegos, el gran novelista

venezolano, reunidos en las oficinas del Historiador de la Ciudad. El acto se efectuará el próximo sábado, a las 8 y media de la noche, en el Parque Central» (Anónimo, 1948, nº 51, p. 33). En efecto, se celebró el 18 de diciembre en el Parque Central de La Habana, tuvo mucha resonancia en toda Cuba, y desató polémicas por la participación de miembros del Partido Comunista, lo cual justificó Mañach, uno de los presentes, por el carácter pluralista y democrático de los que apoyaban a Gallegos y la renuencia de los organizadores a excluir a nadie (Mañach, pp. 306-07). Entre los oradores se encontraron nada menos que el prestigioso antropólogo Fernando Ortiz (Ortiz, 1949, p. 369), y Raúl Roa, notable ensayista, antiguo revolucionario de los años treinta, Decano de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de La Habana y, durante el gobierno de Prío, Director de Cultura. Roa fue, con Jorge Mañach, constante compañero de Gallegos en La Habana (Parajón, entrevista)[2].

A diferencia de tanto presidente depuesto, Gallegos llegó a La Habana sin medios de subsistencia, salvo su reputación. Según Mauricio Magdaleno «Gallegos fue a dar, sin más que lo que llevaba puesto, a La Habana» (1952, p. 3). Pero, para suerte suya, Cuba atravesaba en la posguerra no sólo por un período de tempestuosa política liberal, sino que además disfrutaba de una boyante economía. Gallegos pronto encontró cómo ganarse la vida gracias a la generosidad de Miguel Ángel Quevedo, dueño y director de la revista *Bohemia*, quien le ofreció en seguida un puesto en ésta y una casa en la calle 11, entre 6ª y 8ª, nº 65, en Miramar, elegante barrio capitalino. El contacto entre Gallegos y Quevedo, según Mario Parajón, lo hizo el revolucionario y futu-

[2] *Entrevista con Mario Parajón en Chinchón, 17 de julio, 2005. 2. En cuanto a la estancia de Gallegos en Cuba, contó que su madre, Emelina Díaz de Parajón, invitó al novelista a hablar en el Lyceum. En una reunión preparatoria en su casa, concertada para que Gallegos pudiera conocer mejor a Camila Henríquez Ureña, ésta le preguntó sobre el vanguardismo literario, y específicamente sobre el* Don Segundo Sombra *de Ricardo Güiraldes, que parecía reflejarlo mientras que él no. Gallegos contestó que la novela de Güiraldes era «digna del mayor entusiasmo, pero que él había optado por el corazón fiero de América.» Ichazo, o Esténger (Rafael) interrumpió diciendo que la barbarie de* Doña Bárbara *estaba atenuada por el estilo. Se habló mucho, al parecer elogiosamente, sobre Eduardo Mallea. Dijo que en La Habana Gallegos andaba mucho con Mañach y con Juan Bosch, que es quien hizo el contacto entre Gallegos y Miguel Angel Quevedo, dueño de la revista* Bohemia. *Quevedo le pasaba el cheque a Gallegos y ya. Recuerda que Gallegos era muy galante con las muchachas, afectando, de forma paródica, un estilo decimonónico.*

*Mario Parajón nació en 1929, en La Habana. Formado en Cuba y París, con intelectuales católicos. Conoció al grupo Orígenes, inclusive a Lezama y a los diversos grupos de intelectuales de la época. Hijo de Emelina Díaz de Parajón, a veces presidenta del Lyceum.*

ro presidente dominicano Juan Bosch, a la sazón exilado en La Habana. Aunque también es cierto que todos los demás amigos del autor de *Doña Bárbara* conocían bien a Quevedo.

Gallegos empezó muy pronto, la primera semana de enero del 1949, una colaboración mensual en la revista, entre las que se encuentran algunos artículos suyos importantes. Además, inicia negociaciones para la publicación de unas «obras completas» suyas que, en efecto, en agosto de 1949 la Editorial Lex de la Habana edita. (Lex había sido fundada y era dirigida por el político republicano español exilado en Cuba Mariano Sánchez Roca.) Finalmente, en febrero de 1952 aparece en la capital cubana la novela *La brizna de paja en el viento*, publicada por la Editorial Selecta, y un año después por Aguilar de Madrid (Gallegos, 1952, 1953). Pronunció Gallegos además varias conferencias en Cuba. Por ejemplo, en el Cuarto Congreso de Literatura Iberoamericana, celebrado de La Habana, lee su trabajo titulado «Rendición de cuentas.» Y en la Sociedad Lyceum, invitado por Emelina Díaz de Parajón, en cuya casa conoció a Camila Henríquez Ureña, leyó «La pura mujer sobre la tierra».

Pero la presencia de Gallegos en La Habana, el rumbo de su avión, también se debió probablemente a que la ciudad se había convertido en el foco de actividades revolucionarias del Caribe y América Central; Pedro Yanes llega a afirmar que Cuba era el centro revolucionario de toda América Latina. La sede era el Hotel San Luis, que estaba en la calle Belascoaín 73, casi esquina a San Lázaro. En ese hotel se reunían los integrantes de la Legión del Caribe, que había sido fundada por el costarricense José Figueres, con el propósito de luchar contra las dictaduras caribeñas y centroamericanas –entre los cubanos enrolados estaban Rolando Mansferrer, Manolo Castro y Faure Chomón, todos con pasados revolucionarios. También estaban afiliados a la Legión Jovita Villalba, venezolano, Juan Bosch, dominicano, Raúl Haya de la Torre, peruano, entre otros. El dueño del Hotel San Luis era el venezolano Luis Alonso. Allí vivieron, entre otros, Rómulo Betancourt, Carlos Andrés Pérez, Juan Bosch y el propio Gallegos en 1952 (Roa, p. 337). Después de la caída de Gallegos fueron llegando muchos venezolanos. Además de Bosch, entre los dominicanos se encontraban Alberto Henríquez, Ángel Meolián, el general Juan Ramírez y Ramón Mejías, conocido por «Pichirilo», que en 1956 sería timonel del yate «Granma» cuando Fidel Castro desembarcó en Cuba, y moriría en 1965 cuando la invasión norteamericana a la República Dominicana.

En el Hotel San Luis y el Sevilla, del Paseo del Prado, se organizó la expedición para derrocar a Trujillo en Santo Domingo que recaló en Cayo Confites, al norte de la provincia cubana de Oriente, y en la que también estuvo enrolado Fidel Castro (la expedición se conoce ahora por el nombre del cayo). Por esos años, por cierto, en 1948, Castro estuvo presente en el llamado "Bogotazo", con una delegación estudiantil cubana en la que también se encontraba Alfredo Guevara.

La estancia de Gallegos en Cuba sólo duró hasta fines de julio o principios de agosto de 1949. Durante los casi nueve meses que pasó en la isla, hizo varios viajes a Estados Unidos, sobre todo a Miami, donde también tenía amistades. Pero, según Roberto Esquenazi Mayo (p. 334), cuando el gobierno de Prío Socarrás reconoció a la junta militar que gobernaba Venezuela, hecho del que tuvo noticia Gallegos por los periódicos no de manera oficial, el novelista, ofendido, decidió trasladarse a México. En la noche del 28 de julio, 1949, se le ofreció una cena de homenaje y despedida en el Centro Vasco, renombrado restaurante de la capital cubana, con la asistencia de sesenta personas, entre las que se encontraban, según Esquenazi Mayo, «[Raúl]Roa, David, [Lino] Novás Calvo, [Raimundo] Lazo, [Elías] Entralgo, [Zacarías] Tallet, [Ricardo] Riaño, [Luis Gómez] Wanguemert, [Marcelo] Pogoloti, [Mariano] Sánchez Roca, Delgado, [Francisco] Ichazo, [José] Ferrater Mora y más y muchos más» (Ibid). Hablaron Roa y Wanguemert, quien leyó una carta de Fernando Ortiz, imposibilitado de asistir por orden facultativa. Gallegos regresó a La Habana poco antes de la publicación de *La brizna de paja en el viento* para visitar un central azucarero en la región oriental del país, para retocar partes de la novela y para verla publicada (Roa, 336-37). El colofón de la novela reza: «Se acabó de imprimir esta obra el día 28 de Febrero de 1952, en los Talleres Tipográficos ALFA, Palatino 202, en La Habana –Cuba»[3]. A los pocos días, el 10 de marzo, Fulgencio Batista daba el golpe de Estado que derrocó al presidente Prío Socarrás y la estancia del novelista en La Habana no se prolongó mucho más.

[3] *Silva de Velásquez precisa, que Gallegos escribió* La brizna *en «un período extremadamente difícil para su vida pública como privada. Comenzó a escribirla en 1949 en Miami, después de haber vivido en Cuba, desterrado por la dictadura militar que interrumpió su gobierno...... Termina de escribir* LBPV *en Nueva York en 1951, después de numerosos viajes –varios a Cuba–y de un angustioso período de sufrimiento originado por la muerte de su esposa» (p. 332).*

Toda la actividad política latinoamericana que rodeó a Gallegos en La Habana, se daba en el contexto cubano de una agitación, sobre todo en la universidad, que se remontaba a la época de la lucha contra Machado, pero que había llegado a una nueva etapa de pistolerismo y desintegración de las instituciones nunca antes vista. Había atentados, tiroteos entre grupos de acción o entre éstos y la policía, y un grado de corrupción tanto en el gobierno como en la universidad sin precedentes. Esto fue, evidentemente, lo que más llamó la atención de Gallegos y lo inspiró a escribir *La brizna de paja en el viento*. Había podido observar con alarma que, si bien sus amigos y correligionarios habían llegado al fin al poder, el resultado había sido una erosión total de la autoridad estatal que amenazaba con desembocar en la anarquía, o, como en efecto sucedió, en el retorno del caudillo, de Batista. Gallegos, para quien la educación fue siempre un asunto de la mayor importancia, y que presumía de haber sido maestro, vio que la corrupción del centro universitario más importante de Cuba era no sólo síntoma de todos los males que aquejaban al país, sino que era el peor augurio para su futuro. Sus más próximos amigos, Mañach y Roa, eran profesores de la universidad, por lo que el vivió todo este drama desde dentro y pudo por ello sentirse con derecho a convertirlo en el tema de *La brizna de paja en el viento*.

## 2

El activismo político en la Universidad de La Habana tenía sus orígenes en las guerras de independencia, no tan lejanas en el caso de Cuba como en el de otros países latinoamericanos[4]. La Guerra de los Diez Años (1868-78) terminó con la derrota de los cubanos y la firma

[4] *En toda esta sección hago uso de información e ideas suministradas por mi gran amigo Pedro Yanes, que vivió los acontecimientos que someramente describo aquí. Las entrevistas con Pedro se llevaron a cabo en su residencia de Key Biscayne, Florida, el 24 y 26 de agosto del 2005, mientras nos azotaba el huracán Katrina. Nacido en Sagua la Grande, en 1927, Yanes es Bachiller por el Instituto de Sagua (1947). Fue vice-presidente y después presidente de la Federación de Estudiantes de Institutos de Cuba. Recibió título en derecho diplomático por la Universidad de La Habana, en 1951. Miembro del Movimiento Socialista Revolucionario, amigo de Rolando Masferrer y Manolo Castro, entre otros notables. Conoció a Fidel Castro. En los años 70 fue dueño en Nueva York de la Librería Las Américas, que fue centro de reunión de escritores e intelectuales, latinoamericanos y españoles. En 1983 se doctoró por la New York University con una tesis intitulada «Rubén Martínez Villena: conflicto entre poesía y política.»*

del Pacto del Zanjón; la de Independencia comenzó en 1895 y terminó en 1898, con la intervención norteamericana que puso fin al conflicto. El momento culminante de la lucha estudiantil en el siglo XIX fue el fusilamiento de los ocho estudiantes de medicina, el 27 de noviembre de 1871, acusados por las autoridades coloniales de profanar la tumba del periodista Gonzalo Castañón, ardiente defensor del régimen español. Los ocho quedaron como mártires de la patria que serían invocados por generaciones de activistas estudiantiles, y la fecha de su muerte se convirtió en día de duelo oficial durante la república.

Pero la agitación política que cuenta para la que presenció Gallegos en la Cuba de 1948 fue la provocada por la dictadura de Gerardo Machado, cuya presidencia duró desde 1925 hasta 1933, año en que fuera derrocado por una revolución en toda la línea en la que participaron diversos grupos estudiantiles y que produjo varios mártires, siendo los más conocidos Julio Antonio Mella, asesinado en México en 1929, y Rafael Trejo (la caída de este último en una manifestación de 1930 se narra en *La brizna de paja en el viento*). Los grupos que surgen durante la lucha contra Machado no eran pistoleros, aunque, por supuesto manejaban armas de todo tipo y llevaron a cabo o intentaron atentados contra personalidades del gobierno y detonaron no pocas bombas. El enemigo común los unía, evitando o posponiendo las luchas entre ellos por el poder o el dinero, como sucedió más adelante. El atentado más famoso de la época fue el asesinato de Clemente Vázquez Bello, presidente del senado, el 27 de septiembre de 1932, perpetrado con el propósito de hacer volar a Machado y la plana mayor de su gobierno durante su sepelio en el Cementerio de Colón. Al último momento sus familiares decidieron enterrarlo en su ciudad natal de Santa Clara, estropeando los planes de los revolucionarios. Este incidente, según se verá, inspiró dos novelas y una película, pero no lo incorporó Gallegos a *La brizna de paja en el viento*.

Todo este activismo en la Universidad provenía y estaba aliado al movimiento continental de lucha por la reforma universitaria que había empezado en Córdoba, Argentina, en 1918. La demanda principal de los estudiantes argentinos había sido la autonomía política, administrativa y fiscal de la universidad, un currículo que respondiera a las necesidades de la sociedad y convirtiera la universidad en agente de mejora política y social, y la participación del estudiantado en la mayoría de las decisiones, inclusive la elección de profesores y administradores. Aunque estas reformas no se llevaron a cabo en su totalidad, se

convirtieron en el ideal que perseguían los universitarios de toda América Latina, que se empezaron a comunicar entre sí y a reunirse en congresos internacionales para intercambiar ideas y fomentar un sentido de solidaridad. En Cuba, el Gobierno Provisional Revolucionario del doctor Ramón Grau San Martín, que como ya se vio era profesor de la universidad, le concedió la autonomía a ésta el 6 de octubre de 1933. Los estudiantes habían clamado y luchado por ella desde 1923, liderados, entre otros, por el poeta Rubén Martínez Villena (*Cuba en la mano*, 1030). Alentados por la sensación de que eran o debían ser protagonistas en la dirección política del país, los estudiantes cubanos de los años veinte y principios de los treinta se lanzaron a la lucha contra Machado, y contra la ingerencia de los Estados Unidos, potencia que avalaba a la dictadura y que, cuando triunfó la revolución en 1933, logró abortarla con la intervención del diplomático Sumner Wells, especie de procónsul que facilitó el acceso de Batista al poder desde la jefatura del ejército (ver Aguilar y Thomas).

A diferencia de los grupos de acción que surgirían durante la segunda mitad de la década de los treinta y durante los cuarenta, los activistas universitarios de la época de Machado sí tenían ideales políticos y sociales. Algunos, como Villena y Mella, pero no todos, estaban afiliados al Partido Comunista, recién fundado. Se hablaba de reformas a todo nivel, inclusive agraria, y los estudiantes se solidarizaron con los trabajadores, especialmente los de la industria azucarera. Pero una vez derrotada la dictadura, bajo el control indirecto de Batista, que gobernaba por medio de presidentes títeres, y quien por cierto llevó o intentó llevar a cabo algunas de las reformas de los revolucionarios del 1933, los grupos de acción se dividieron y algunos se corrompieron. El caso más notorio fue el llamado «bonche universitario» (mencionado en *La brizna de paja en el viento*) –suponemos que «bonche» viene del inglés *bunch*, «grupo», «banda», «pandilla» «que, protegido por personalidades del gobierno y profesores de la universidad, empezó a campear por sus fueros a partir de 1936-37. Con la autonomía de la universidad, ésta quedaba fuera de la jurisdicción de la policía, y podía servir inclusive para almacenar armas. La universidad se había convertido en un estado autónomo dentro del estado. Pero el bonche tenía amigos también en las fuerzas armadas y el gobierno. El coronel Jaime Mariné, hombre de confianza de Batista, así como varios profesores, apoyaron al bonche. En 1939 alcanzaron su mayor visibilidad. Ya estos eran gángsteres armados que aterrorizaban a estudiantes, profesores y

políticos, y realmente sin programa de reforma claro o aún declarado. El bonche fue el precursor de los grupos de acción de los años cuarenta que Gallegos conoció a su llegada de Venezuela.

La violencia arreció en los años cuarenta con el regreso a Cuba de muchos activistas políticos, entre ellos estudiantes e intelectuales, que habían combatido del lado republicano en la Guerra Civil Española, concluida en 1939, y volvió a recrudecerse a partir de 1945 cuando regresaron a la isla muchos jóvenes que habían peleado en la Segunda Guerra Mundial como soldados del ejército norteamericano. Todos estos individuos habían sido adiestrados en el manejo de armas y muchos las habían utilizado en combate –eran curtidos veteranos de guerra–. Los que venían de España conocían de primera mano la costumbre del atentado y del duelo, que se remontaba al siglo XIX y era practicado todavía tanto en la Madre Patria como en Cuba (degenerando del duelo formal con padrinos al informal en que los contrincantes se entraban a balazos donde quiera que se encontraran). Los que venían de Estados Unidos, país donde las armas de fuego circulan con pocas restricciones, probablemente se matriculaban en la universidad aprovechando programas de ayuda para veteranos como el GI Bill. Con la manutención resuelta, éstos no tenían ni siquiera que trabajar o rendir cuentas a sus familias y podían dedicarse al activismo político a tiempo completo.

Entre los grupos activos en Cuba a la llegada de Gallegos en 1948 se encontraban el Movimiento Socialista Revolucionario (MSR), fundado en 1945, un grupo de corte más intelectual que los demás, que contaba entre sus miembros a Manolo Castro, Rolando Mansferrer, Rolando Meruelos, mi amigo e informante Pedro Yanes, y al novelista Carlos Montenegro. Mansferrer, que hablaba inglés porque había hecho estudios de secundaria en Estados Unidos, había sido comunista, combatiente en España, participado en Cayo Confites, y en los años cincuenta llego a capitanear a un notorio grupo llamado «Los Tigres de Mansferrer.» En los sesenta intentó invadir Haití para desde allí combatir la dictadura de Fidel Castro. Manolo Castro había fundado el MSR con Mansferrer, a quien, por cierto, Fidel Castro parece haber admirado y emulado en esa época. Manolo era estudiante de ingeniería mientras que Fidel se matriculó en derecho. El padre de Manolo había sido secretario de la Universidad; como él, su hijo era un hombre serio y respetado. Fue asesinado a balazos en plena calle la noche del 22 de febrero de 1948, durante el paseo de Carnaval –mes en que

tomó posesión Gallegos de la presidencia de Venezuela– en uno de los atentados más famosos de la época. Manolo Castro había, a su vez, asesinado a Raúl Fernández Fiallo, en la universidad, el 28 de noviembre de 1944. Este Castro llegó a tener bajo su control al estudiantado cubano. En época de Grau, según Yanes, si Manolo llamaba a Palacio hablaba con el presidente. Influía en la obtención de pasajes y dinero para viajes a reuniones internacionales de estudiantes –por ejemplo, en Praga–. Grau lo había puesto al frente de la Dirección General de Deportes. Manolo Castro era un idealista con proyectos de mejora social para el país. Era, por ejemplo, muy querido en el «Barrio de las Yaguas», congregación numerosa de indigentes en La Habana, por sus esfuerzos en pro de los pobres.

Se dice que a Manolo Castro lo mataron porque era enemigo de la Unión Insurreccional Revolucionaria; más específicamente que estaba haciendo gestiones para conseguir la excarcelación de Mario Salabarría quien, como jefe del Buró de Investigaciones, había perseguido al UIR, pero había sido detenido después de una notoria balacera en la Calle Orfila. Este grupo contaba entre sus miembros a Emilio Tró, anarquista que había peleado en España, Rafael Díaz Balart, Justo Fuentes, Jesús Diéguez, Guillermo García Riestra, conocido como Billiken, José Luis Echeveiten, Francisco Chao Hermida. Luis Felipe Salazar Callicó (asesinado en septiembre de 1949), y Fidel Castro. Orlando Bosch, notorio activista entonces y después, Presidente de la Asociación de Estudiantes de la Escuela de Medicina y Vice-Presidente de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU), fue protegido de la UIR. En Cuba siempre se ha rumorado que entre los asesinos de Manolo Castro estaba Fidel Castro, pero lo que sí parece fuera de duda es que estuvo presente en la reunión, celebrada en el 1021 de la calle San Rafael, en la que se acordó llevar a cabo el atentado. Fidel Castro (nacido en 1926) venía del Colegio de Belén (como Manolo, pero no eran familia), reputado plantel jesuita donde educaban a sus hijos las familias acaudaladas, no de los institutos públicos de segunda enseñanza, como la mayoría de los demás activistas, donde el fermento político era grande, por lo que era un desconocido entre éstos. Pero era obvio que tenía muchas ambiciones políticas desde que llegó a la Universidad y pronto se ganó sus galones. En el año 1947, según se vio, estuvo en lo de Cayo Confites y al año siguiente en el «Bogotazo.» Quiso ser presidente de la FEU, y el domingo 8 de diciembre de 1946 le hizo un atentado a balazos a Leonel Gómez Pérez a la salida del

Estadio de la Universidad, quien quedó herido pero vivo. Manolo Castro quería eliminar a Gómez Pérez y Ángel («Gallego») Vázquez, de Ingeniería, y del grupo de éste, le propuso a Fidel que lo asaltara para probarse como hombre de acción.

Otro grupo importante era Acción Revolucionaria Guiteras (antes Joven Cuba), que pretendía promover los ideales de Antonio Guiteras. Joven Cuba había sido fundada por Guiteras en los años treinta, de tendencia social-demócrata, que se proponía como alternativa a Batista por métodos violentos. Guiteras murió el 8 de mayo de 1935 en combate con varios cientos de soldados (Thomas, 699-700, con corrección de fecha). Entre los miembros de este grupo se encontraban Eufemio Fernández Ortega, Jesús González Cartas, conocido por «El Extraño,» Marcos Irigoyen, líder obrero de los autobuses. Fernández Ortega era médico, pero dejó la medicina y se dedicó a la política. Fue combatiente en la Guerra Civil, jefe de la policía secreta de Prío, y amigo de Miguel Ángel Quevedo, el dueño de la revista *Bohemia* que le daría empleo a Gallegos en 1949. Según Esteban M. Beruvides, Fernández Ortega fue «Íntimo amigo del Presidente Rómulo Gallegos, así como de los Presidentes Dr. Juan Arévalos y José Figueres» (p. 60). En La Habana, estaba a cargo de la seguridad de Gallegos y de Rómulo Betancourt, también en Cuba en esa época. El implacable e incansable Eufemio le quiso hacer un atentado a Batista durante la campaña electoral de las nunca celebradas elecciones de 1952, se dice que organizado, desde la cárcel, por Salabarría.

Lo que ocurría en los cuarenta, pues, es que con los viejos revolucionarios del 33 (Grau, Prío y sus adeptos) en el poder, los estudiantes tenían acceso directo a la política, lo cual les daba un poder extraordinario en la universidad y más allá de ésta. Eso era lo que se disputaban encarnizadamente los varios grupos. Para esas fechas, muchos de los participantes no eran ya ni siquiera estudiantes, mientras que otros, como en el caso de Manolo Castro, que andaba ya por sus treinta cuando lo ultimaron, eran estudiantes «eternos». No había principio de autoridad depositado en los profesores porque los estudiantes podían dominar cualquier situación asistidos por los políticos que les suministraban las armas y los fondos a través de sine curas, o lo que en Cuba se llamaban «botellas». Los grupos de acción peleaban entre sí, protegían a determinados políticos según les conviniera, y estaban en contubernio con las fuerzas policíacas. «No había ley,» dice Pedro Yanes. Esta agitada situación produjo acontecimientos y personajes

dignos de la literatura y el cine, y, en efecto, justo cuando Gallegos preparaba *La brizna de paja en el viento* dos novelas y una película los llevaron a la letra de molde y la pantalla.

### 3

El acto terrorista más sonado del activismo estudiantil en Cuba fue el asesinato de Vázquez Bello y el intento de volar su sepultura el día del entierro para arrasar con el dictador Machado y su plana mayor. Es lo que se narra en *El acoso*, de Alejo Carpentier, publicada en 1956 pero de la que hubo un anticipo en *Orígenes*, en 1954 (González Echevarría, 1974, p. 209). También se narra en *Rough Sketch*, novela publicada en 1948 por el norteamericano Robert Sylvester, conocido por sus novelas detectivescas, y la película del año siguiente basada en ésta, dirigida por John Huston, e intitulada *We Were Strangers*, con la actuación John Garfield, Jennifer Jones y Pedro Armendáriz (el guión es de Huston con Peter Viertel). El pistolerismo entre los estudiantes de la Universidad de La Habana también ocupó la atención de Ernest Hemingway en su relato-reportaje «The Shot», provocado por el asesinato de Manolo Castro, que había sido su amigo, que no tiene más interés que la comparación que hace el gran escritor entre los estilos de atentado de los estudiantes cubanos y los gángsteres de su país. Años después, en 1974, Guillermo Cabrera Infante narraría el mismo episodio en su *Vista del amanecer en el trópico* (p. 119).

Caso curioso, Carpentier radica en Caracas cuando redacta *El acoso*, mientras que Gallegos vive en La Habana cuando prepara *La brizna de paja en el viento*, exilado de la dictadura militar que lo derrocó y que llevará al poder a Marcos Pérez Jiménez en Venezuela. Sabemos por la acuciosa investigación de Modesto Sánchez Camejo que Carpentier se basó sobre todo en información periodística, mucha sacada de la revista *Carteles*, para preparar su novela. Ésta resulta ser su más audaz experimento narrativo, su novela más difícil, en que se trenzan la historia del taquillero del auditorio donde se toca la «Heroica» de Beethoven durante cuya ejecución acontece la trama en el presente novelístico, y la de un estudiante, venido del interior, que ha delatado a sus compañeros en el complot del asesinato de Vázquez Bello (cuyo nombre no se precisa en este novela en que ningún personaje lo tiene). Hecha sobre la base de monólogos interiores y el contrapunto

de las historias paralelas y entretejidas, de los personajes, *El acoso* presenta una parcelación cabal de la historia de la lucha entre los grupos de acción sin situarla históricamente en ésta. La historia narrada por Carpentier se divide entre la época «heroica,» que correspondería a la de la lucha contra Machado, y la del «botín», que representaría el período cuando, corrompidos y financiados por el propio gobierno, los grupos luchan los unos contra los otros sin ideología clara con ambición de lucro y poder. *El acoso* dista mucho de *La brizna de paja en el viento* porque Carpentier ha asimilado el legado de Huxley, Faulkner y otros novelistas de vanguardia, mientras que Gallegos se mantiene fiel a la estética realista convencional de la «novela de la tierra». Además, la novela de Gallegos intenta ser una interpretación de Cuba y su historia, mientras que la de Carpentier es un experimento narrativo genial que tiene más de tragedia, en el sentido clásico, que de realismo. Todos los signos le anuncian su destino fatal al estudiante, que al final muere abatido a balazos en el teatro por sus antiguos correligionarios, pero él no sabe interpretarlos a tiempo. Es por todo esto que Juan Marinello, respetado ensayista y político cubano (miembro del Partido Comunista y del primer gabinete de Batista en los cuarenta), dice que *El acoso* es «un soliloquio alquitarado y distante de la realidad [...] un relato esculpido, una piedra tallada lejos de su cantera» (Marinello, p. 60).

Hay, de todos modos, puntos de contacto entre las novelas de Gallegos y Carpentier, amén de la temática de la lucha entre grupos de acción. En ambas un joven del interior es corrompido al llegar a La Habana a hacer sus estudios, y Clorinda, la guajira mulata prostituida en *La brizna de paja en el viento* tiene su contrapartida en la Estrella de *El acoso*. Pero desde un punto de vista literario, y a pesar de las críticas de Marinello, no hay duda de que *El acoso* es una obra más importante que *La brizna de paja en el viento* y que tuvo un mayor impacto en la novelística latinoamericana posterior.

*Rough Sketch* no es de mucha trascendencia ni recordada hoy. Pero Sylvester es un narrador con oficio, que hace girar su trama alrededor de un periodista, Carl Myerly, que prepara un artículo de fondo sobre Tony Fenner, notable agente de músicos, actores y artistas de todo tipo, de cuyo pasado no se sabe mucho. El periodista visita a cinco individuos que han tenido contacto con Fenner para obtener información sobre él. Cada entrevista se convierte en un relato novelizado de las actividades de Fenner con los individuos en cuestión. Al final, y este es el detalle literario más logrado de la obra, el borrador del esbozo

(del *sketch*), o el esbozo primerizo que el periodista escribe no le gusta a su editor porque carece de colorido, y decide ampliarlo y novelizarlo, lo cual explica el origen de la novela que leemos. Es un hábil recurso autorreflexivo que llega un poco tarde, después de una prolija narración de estilo más bien convencional, para marcar la obra.

El personaje más importante de *Rough Sketch* es China Valdés, con quien Fenner se encuentra en La Habana y a la larga se convierte en su amante. Es una cubana de origen incierto que ha sido criada por una familia de chinos cubanos cuya modestísima vivienda esta al lado del cementerio (de Colón), aunque no se dice que ese sea su nombre. La historia de China es la que incluye los episodios del asesinato de Vázquez Bello y el intento de volar parte del cementerio el día del sepelio para acabar con Machado y sus secuaces. Sylvester narra con gran pericia y sentido del suspense la preparación del atentado, luego de haber desarrollado magistralmente el personaje de China. De niña la arrancan del seno de la familia que la alberga y es depositada en la Beneficencia, donde aprende taquigrafía e inglés. Con estas cotizadas habilidades logra conseguirse un muy buen empleo en un banco canadiense, con lo que ayuda a su hermano de crianza, Manolo, a hacer estudios de derecho en la Universidad de La Habana. Pero a Manolo, que está involucrado en la lucha contra Machado, lo asesina La Porra (la policía secreta de Machado), es decir un porrista sádico (Armando Ariete), que tiene un parecido notable con China, porque se sugiere que es su desconocido padre. En el banco China conoce a Fenner, que maneja fondos de organizaciones de exilados opuestos al gobierno, bajo el subterfugio de que actúa de agente de músicos y artistas cubanos que quiere llevarse a Estados Unidos. También conoce al porrista Ariete, personaje despreciable que la amenaza y hostiga. Fenner la corteja y logra involucrarla en el plan para asesinar a Machado, al que ella se entrega para vengar el asesinato de su hermano Manolo. Fenner dirige a un grupo de jóvenes revolucionarios que llevan a cabo el plan, con la ayuda de China, desde cuya casa se cava el túnel que va a llegar debajo de la tumba de la familia de Vázquez Bello en el cementerio de Colón. (En la novela no se llama Clemente Vázquez Bello). Fenner, al fin, le revela a China que él es en realidad cubano y sabe español. Es hijo de una familia de cubanos, opositores a gobiernos anteriores al de Machado, que se han exilado al Valle de Connecticut, donde trabajan en el tabaco. Vive inmerso en un mundo de exilados que conspiran contra el gobierno de Cuba, pero que son vistos tanto por Fenner como

por el narrador, desde un ángulo muy negativo, porque instan a otros a inmolarse mientras ellos viven en Estados Unidos preparándose para abalanzarse sobre el poder una vez que la situación cambie en la isla. Así que no es patriotismo sino ambición lo que motiva a Fenner, porque espera que la fama adquirida al ser quien ultima a Machado y su régimen se traducirá en poder y dinero (esto es lo peor de la novela). Pero es una ambición que, como con otras empresas suyas, conduce al fracaso, ya que la decisión de la familia de enterrar al asesinado Vázquez Bello en Santa Clara, echa abajo el complot. China, por su parte, había logrado conducir a Ariete hasta el cementerio donde lo mata a tiros en la cara cuanto éste la abraza con las peores intenciones. Es la cara que le recuerda a China la suya, lo cual le da a este episodio una profundidad superior a la del resto de la novela.

Tras el fracaso del atentado, China le entrega su virginidad a Fenner en el piso del sótano de su casa, donde empezaba el túnel; éste promete volver por ella, y se marcha en una embarcación clandestina a Estados Unidos. Una vez allí, decide continuar con el negocio que le servía de pantalla en La Habana: ser agente de músicos cubanos que lleva a Estados Unidos. China se muda primero a Miami y luego a Nueva York buscando a Fenner, a quien encuentra por casualidad años después en un cabaret cuando ya ella está arrimada a un ricacho viejo y frívolo con quien ha tenido un hijo. Tienen una relación tórrida pero breve que descubre el protector de China. Ella termina sola en una mansión de Long Island, donde cría a su hijo, y a donde va el periodista a entrevistarla.

La película de Huston, *We Were Strangers*, que en Cuba se conoció como *Cuando se rompen las cadenas*, toma de la novela de Sylvester sólo la parte sobre Cuba, que condensa y dramatiza de manera brillante que, aunque fiel al libro, lo supera en algunos aspectos. Huston, conocidísimo director, dirigió *The Maltese Falcon*, *Moulin Rouge* y otras películas notables. Tenía una definición política de izquierda, como se hace evidente en *We Were Strangers*. La película fue filmada en La Habana, de la que se reconocen muchos paisajes, como el Morro, a la entrada del puerto, el Malecón, la Plaza de la Catedral, la escalinata de la Universidad, y sobre todo el Cementerio de Colón. Huston es un maestro del suspense. El cambio más significativo con respecto a *Rough Sketch* es el final. Cuando fracasa el complot Fenner, que ha planeado escapar a Estados Unidos en un bote como en el libro, regresa a casa de China, donde se encuentra con ésta. A China la han segui-

do a la casa los porristas, que tratan de forzar la puerta, pero Fenner responde con una ametralladora. En la batalla que sigue Fenner dispara y China le carga los peines, y luego ella misma dispara mientras Fenner prepara los cartuchos de dinamita que se iban a usar para la bomba del cementerio. Logra conectarles mechas y empieza a lanzárselos a los asaltantes, que sufren muchas bajas, y en una escena se ve literalmente volar uno de sus automóviles. Pero a Fenner por fin lo hieren y muere en brazos de China. Cuando todo parece perdido suenan campanas que anuncian que Machado ha abandonado el país, el pueblo se tira a la calle a perseguir porristas y celebrar. Como en el libro, cuelgan el cuerpo de Ariete de un poste y lo queman. La película termina con las conmovedoras palabras de China, diciendo que Fenner no ha muerto, que su espíritu vive en el pueblo que celebra la victoria. Huston le quita a la historia el tono pesimista y hasta cínico de la novela para convertirla en un pronunciamiento político, casi en una película de propaganda. No hay nada sobre el pistolerismo de los estudiantes y la corrupción de su movimiento, como ocurre en las novelas de Sylvester, Gallegos y Carpentier. Huston quiere mantener puros a sus héroes. Aunque uno enloquece por el remordimiento de haber asesinado a Vázquez Bello, hombre bueno, aunque afiliado a Machado, y amigo de su familia.

## 4

La diferencia entre todas esas obras y *La brizna de paja en el viento* es que Gallegos se propone llevar a cabo en su novela un análisis de la situación cubana, y de Cuba en general, como había hecho de Venezuela en sus novelas anteriores. Se ciñe, pues, a la fórmula de la llamada «novela de la tierra» de la cual él fue sin duda el más afamado autor. En términos generales este tipo de novela sigue las pautas de la novela realista decimonónica, con un desarrollo lineal de la trama, diálogos entre personajes organizados por un narrador omnisciente que interviene para aclarar lo que pensaban éstos y dar opiniones sobre lo que ocurre, y que ofrece una versión de la realidad acorde con la percepción general del presunto lector. Las «novelas de la tierra», además, giran alrededor de la industria principal del país del novelista: la ganadería en Gallegos y Ricardo Güiraldes (*Don Segundo Sombra*), el caucho en José Eustasio Rivera (*La vorágine*). A esta receta Gallegos le

añadió una tendencia alegórica que se manifestaba incluso en los nombres de los personajes (Doña Bárbara, Míster Danger), un trasfondo mítico tan poderoso que amenaza con disipar el realismo de la narración y un tono lírico, especialmente en las intervenciones del narrador, que celebra la correspondencia idealizada, poética, entre el mundo natural y el espíritu de los personajes, sobre todo de los protagonistas. Esto último es consecuente con el ambiente no ya rural sino pastoril y bucólico en que se desarrolla la trama (el llano, la selva). En el trasfondo mítico, con su violencia física y erótica, las enmarañadas relaciones sexuales entre los personajes, de tendencia incestuosa, se agazapa toda una mitología sobre la posibilidad misma de la representación de visos más modernos de lo que se pudiera suponer en novelas de corte tan tradicional. Esto es lo que subyace bajo el aparente convencionalismo de una novela como *Doña Bárbara*, como propuse hace ya algunos años (1979, ver también Alonso, 1990 y 1996).

Excepto por esto último, que no fue reconocido por sus contemporáneos, sucesores, y hasta tal vez él mismo, la fórmula galleguiana había entrado en franca decadencia y hasta obsolescencia para fines de los cuarenta y principios de los cincuenta, no ya en Europa y Estados Unidos, en que la revolución narrativa había ocurrido a partir de los años veinte, sino en la misma América Latina, donde habían aparecido libros como *Ficciones* (1944), de Jorge Luis Borges, *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, y *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier. Hay que pensar, además, que en 1953 va a aparecer *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, y en 1955 su *Pedro Páramo*. En 1956, como ya se vio, saldría publicada, con temática muy similar a *La brizna de paja en el viento*, *El acoso*. Los diez años sin publicar novela pueden ser resultado de que Gallegos se había percatado de que la historia literaria lo dejaba atrás.

Pero la situación cubana y la suya personal se le imponían e instaban a volver a la novela, y así lo hizo, valiéndose de sus viejos instrumentos, aunque remozándolos un poco para quitarles el óxido del tiempo. El asunto e intención de la novela quedan plasmados ya en la portada, alegórica del libro, en que aparece la famosa escalinata de la Universidad de La Habana, vista desde arriba, con un libro abierto abandonado en la base de una columna, y un cielo, o mar, o ambos, borrascosos en el trasfondo. La contrasolapa de la primera edición de *La brizna de paja en el* viento contiene un texto interesantísimo, que reza en parte: «Rómulo Gallegos sale con ella [*La brizna*], por prime-

ra vez, de la tierra y del hombre que han nutrido su obra, para adentrarse en nuestro ambiente y en nuestros problemas. Profundamente impresionado por la situación que arrostraba la Universidad de La Habana a su arribo en diciembre de 1948, Gallegos desenvuelve en sus páginas el dramático tema del pistolerismo estudiantil, como un episodio cubano del secular conflicto entre la barbarie y la cultura en nuestra América. Es un libro, pues, transido de la entrañada preocupación que inspiró sus anteriores novelas.» Y sigue: «Este libro de Gallegos –que marca también su retorno a las letras tras su bizarro ejercicio de patrióticos deberes– trasmina su acendrado amor a Cuba y su encendida fe en nuestra juventud.» No veo yo tan clara la temática «civilización y barbarie» en la novela, que los editores sin duda evocan para, con ánimo publicitario, vincular la nueva novela con la celebérrima *Doña Bárbara*, sino más bien una dramatización analítica de la historia reciente de Cuba, tomando en consideración los factores y componentes principales de la política insular: conflictos raciales y de clase, inmigración española, imperialismo norteamericano, monocultivo, corrupción, erosión de toda autoridad estatal, es decir la temática de la izquierda liberal y revolucionaria de quienes lo acogen en La Habana: Roa, Chibás, Mañach, Ortiz, Hernández Catá, Wanguemert, y, supuestamente, el mismo gobierno de Prío, por lo menos en sus pronunciamientos. En este sentido, *La brizna de paja en el viento* es una novela de tesis, como todas las de Gallegos.

Todo esto se hace evidente en el interesantísimo texto preliminar que, a modo de prólogo, le pone Gallegos a la novela y que intitula intencionadamente «Entrega». Dice así:

«Le entrego a Cuba este libro en las manos amigas de Raúl Roa, gallarda figura de su intelectualidad, a través de cuya alma ardiente y generosa me he asomado a la angustia contemplada en sus páginas; de Sara Hernández Catá, amiga cordial, quien junto a su fervorosa cubanidad, le ha brindado tierna acogida a mi mortificación venezolana, y, de manera especial en las de los estudiantes universitarios, que padecieron y superaron la tragedia de la cultura que aquí comparto con ellos, en mi modo natural de expresión y en ejercicio de la fe que tengo puesta en la juventud intelectual de los pueblos de nuestro espíritu y nuestra lengua.

Consiéntanme las letras cubanas este entrometimiento de las mías en los dominios de sus preocupaciones, teniendo en cuenta que, además de deuda personal de gratitud contraída por mí con esta tierra

acogedora y cordial, bajo la bandera de la estrella solitaria corazón venezolano siempre experimentará emoción de patria».

Gallegos presenta el trasfondo sociohistórico y político de la historia reciente de Cuba a través del relato de la trayectoria de una familia, cuya evolución encarna los factores principales en juego. Resulta evidente que muchas de las historias del pandillismo las oyó de sus amigos cubanos, pero también fue testigo de otras, ya que el pistolerismo siguió después de 1948. También es claro que se documentó de forma más sistemática acudiendo a libros y otras publicaciones, además de aprovechar la asesoría de expertos en Cuba como lo fueron Roa, Mañach y Ortiz. Todo este bagaje le permite enfrentarse a la realidad cubana con conocimiento de causa, pero desde luego con los métodos del escritor de ficción, no los de sus amigos profesores universitarios, por eso acude al recurso tan novelístico de narrar la historia de una familia, microcosmo de la sociedad cubana cuya esencia pretende poner de manifiesto.

En *La brizna de paja en el viento* la ausencia más significativa del método habitual de Gallegos en novelas como *Doña Bárbara* y *Canaima*, que probablemente obedece a que lidia aquí con un país que no es el suyo propio, es el trasfondo mítico que siempre involucra «la tierra» –el llano o la selva– y que sirve para subvertir el aparente convencionalismo de sus narraciones. Este trasfondo apenas aparece en *La brizna de paja en el viento* en escenas en la finca de Juan Luis Marino, casi como por reflejo condicionado. Pero Gallegos suple la falta de motivo mítico acudiendo, en el principio de su novela, a una escena tradicional que casi alcanza proporciones míticas: la del patriarca moribundo que, en su postrer momento, reparte sus bienes entre sus hijos. Este principio es una combinación habilidosa de principios y finales: el patriarca reparte sus bienes al final de su vida entre sus hijos, cuyas propias vidas en cierto sentido comienzan, o toman rumbo en ese momento. Es un alfa y omega que se concretiza y hace reflejo, como veremos.

Pero en *La brizna de paja en el viento* este principio tiene la virtud adicional de ser, por decir así, un principio sin principio. El patriarca, Pablo Azcárate, español que llegó a tener una considerable fortuna en Cuba, cuenta cómo se inventó a sí mismo al llegar a La Habana de polizonte –inclusive se da el apellido de Azcárate– porque oye que llaman a alguno por ese nombre en los muelles. Su fortuna y nueva identidad se originan a partir de cero y de las men-

tiras que dice sobre su origen, que nunca le revela a nadie, por cierto, ni siquiera a sus hijos antes de morir (era probablemente gallego, lo cual tenía su estigma en Cuba). Todo es inventado en el fundamento de la ficción, como ésta misma. A esto añade Gallegos un toque irónico. Una vez casado, Azcárate se propone poblar a Cuba al son del alfabeto, según relata en la misma escena, que después del AZ de su apellido –alfa y omega– va a continuar con sus hijos Alfonso, Bernardo, Clemente, Dionisio, Eugenio y su hija Florencia, después de cuyo nacimiento muere su extenuada mujer Amelia, cuya A también la situaba al inicio de esta cabalística genealogía, frustrando el propósito de Azcárate. Este también dispone que su fortuna no se disperse hasta llegar Florencia a la mayoría de edad. La unidad de la familia será la enigmática «mano» o «puño Azcárate,» como llama a sus cinco hijos, cerrado para conservar la riqueza y dispuesto a defenderla; en el derecho romano la mano significaba el poder del *pater familias*. La trama de la novela seguirá el destino de la prole de Pablo Azcárate, sobre todo el de Florencia, que es la que se matricula en la universidad y se implica en la lucha que allí se libra.

Hay tres elementos más que merecen destacarse en ese comienzo de *La brizna de paja en el viento*. El primero es que Gallegos estaba muy enterado de que la inmigración española a Cuba después de la independencia había sido un factor importante en el desarrollo de la economía cubana, y que había provocado no pocos roces y conflictos que condujeron a la promulgación de leyes proteccionistas para asegurar que ciudadanos cubanos pudieran tener acceso a los negocios y fuentes de riqueza creados por los recién llegados. Vinieron casi 200.000 entre 1902 y 1910, casi todos gallegos (Thomas, p. 497). Pablo Azcárate y su descendencia representan ese factor social y político de la Cuba de la primera mitad del siglo XX. El segundo elemento es que en ese origen sin origen de Azcárate, que se inventa a sí mismo y se forja un destino que él se proyecta hay un aire existencialista que está más acá de la «novela de la tierra», en la que obraba un determinismo social, histórico y hasta biológico. Recordemos que fue precisamente en 1951 cuando José Gaos publica en México (donde residía Gallegos) su traducción de *El ser y el tiempo*, y que él y otros discípulos de José Ortega y Gasset, todos, como su maestro, bajo el influjo de Heidegger, diseminaban el pensamiento existencialista con gran efectividad por esas

fechas[5]. El mismo título de la novela, que proviene del consejo que el profesor Rogelio Luciente le da al joven Juan Luis Marino, de no dejarse llevar por las corrientes criminales de la universidad, sino que debe forjarse un destino basado en su voluntad propia, es también de tono existencialista. El tercer elemento es que el vago cabalismo implícito en el juego alfabético de Azcárate pudiera ser postborgeano. *Ficciones*, recuérdese, es de 1944. Gallegos parece estar conciente de los nuevos rumbos de la narrativa latinoamericana y, aunque no los sigue del todo, reconoce su atractivo mediante este malabarismo alfabético, que sugiere que su discurso obedece a leyes enigmáticas implícitas en el lenguaje mismo. Los veintitrés años desde la publicación de *Doña Bárbara* no han pasado en vano.

El conflicto principal de la novela gira, como es usual en Gallegos, alrededor del amor y el matrimonio, y con éstos la evolución de la sociedad, que se reproduce a través de ellos y se orienta hacia su futuro. El «puño Azcárate» no puede permanecer cerrado. Los amores aquí son los de Florencia, típica protagonista mujer de Gallegos, desenvuelta, decidida, fuerte. Ella resulta ser –a pesar de no contarse entre los cinco dedos del puño sino siendo el sexto, el suplemento– el más valiente y aguerrido de los vástagos de Azcárate. Así, se enamora de Juan Luis Marino, hijo del guajiro mayordomo de la finca que le ha dejado su padre, que se ha matriculado en la universidad dispuesto a labrarse un futuro distinto al de su propio padre, que lo maltrata y que representa el típico padre de familia rural, arcaico, cargado de anticuados prejuicios. Idealista, lector de Tolstoy y luego de libros que lo incitan a la acción política, impelido también por el deseo de emular al líder estudiantil Justo Rigores, Juan Luis se acerca al grupo de éste. Rigores es de los activistas convertidos en gángsteres, domina al estudiantado, que lo llama «el Caudillo», y amedrenta inclusive a los profesores con su fuerza física y manejo de las armas. Juan Luis se desencanta de Rigores y su idealismo y amor por Florencia lo llevan a la temeridad de enfrentarse a él y matarlo en una dramática escena, al

[5] *Carlos J. Alonso escribe: «the outer limit [del período que él propone para el florecimiento de la "novela de la tierra" 1910-1945] reflects the ascendance of existentialist philosophy in Latin America, a development that changed the terms in which both identity and literature were conceived in such a way as to render inoperative the presuppositions on which the* criollista *movement was predicated. From that moment on, the organic relationship between Man and Land posited by the indigenous formula was displaced by a conception of Man based on an inescapable state of rootlessness, and on the belief in his permanent alienation from the world and from himself.» (1996, pp. 200-01).*

final de la novela, cuando ambos sacan sus pistolas al mismo tiempo y se disparan. El matrimonio de Florencia y Juan Luis queda pospuesto, pero prometido para un futuro no muy lejano dada la leve sentencia que debe cumplir el novio porque queda establecido que actuó en defensa propia.

Esa trama principal está enmarañada en otras historias relativas a los demás hijos de Azcárate y sus esposas, además de las tangenciales sobre Justo Rigores, y la del profesor Luciente, modelo de probidad intelectual y profesional con el que quieren casar a Florencia. Rigores, hijo natural de una pobre mujer y un padre que lo abandona, es un resentido que transmuta su odio en voluntad de poder sin otro objetivo que dominar a los demás. Es un sádico sin ideas. La recta actuación de Luciente y sus comentarios sobre el estado de la universidad, del país, y de la humanidad en general, son la contrapartida de los de Rigores. Ricardo Montilla sostiene que Luciente es Raúl Roa, «objeto de admiración y aprecio por Gallegos. De sus labios oyó éste la mayor parte del relato de la tragedia del pistolerismo universitario, base para la composición del libro, y en ella la historia de Justo Rigores –Fidel Castro» (Montilla, pp. 31-32). Seymour Menton, por su parte, argumenta que no hay pruebas suficientes para afirmar que Rigores represente a Fidel Castro, quien, por otra parte y como hemos visto, estaba muy activo en el pistolerismo de la universidad en la época en que Gallegos residió en La Habana, y de quien tiene que haber oído hablar para 1952 cuando se publica *La brizna de paja en el viento*.

Está además el argumento secundario de las fechorías de Dionisio, el hijo tarambana, fanfarrón y donjuanesco de Azcárate, que seduce a Clorinda, la primera enamorada de Juan Luis, para luego abandonarla de cabaretera en La Habana, y que después rapta a Eumelia, hermana de éste. Se trata de un incipiente drama de honor campesino, lateral pero convergente con el argumento central, que remite a muy antiguas tradiciones hispánicas del tipo que Gallegos había explotado en novelas anteriores. El que Juan Luis decida no vengarse de Dionisio matándolo indica hasta qué punto su vida en La Habana lo ha transformado, haciéndolo abandonar las costumbres rurales en que se crió –es, a menor escala–, un triunfo de la civilización sobre la barbarie. La decisión de Florencia de casarse con Juan Luis, en contra de la oposición del «puño Azcárate» revela la independencia de ésta, y la posibilidad de que, con el matrimonio de ambos, campo y ciudad, distantes y rivales, logren reconciliarse para forjar una sociedad mejor. Ese es el final

feliz que deja abierto y posible Gallegos –en el duelo entre Juan Luis Marino y Justo Rigores pudo haber hecho que el primero fuera el muerto y augurar un futuro tan negro como certero para Cuba. En realidad no hay necesidad narrativa que incline la balanza en una u otra dirección, lo cual puede ser una debilidad de la novela. La victoria de Juan Luis es un buen augurio para Cuba que lamentablemente no se cumplió, primero por el regreso de la dictadura de Batista, y luego por la de Fidel Castro, que sí vino, sin embargo, a hacer buenos los vaticinios implícitos en la figura de Rigores, estuviera o no ésta basada en el entonces líder estudiantil y político en ciernes.

Gallegos prefirió hacer su análisis de la sociedad cubana manejando gruesos bloques de ésta: la inmigración, la raza, las clases sociales, la presencia norteamericana, la discrepancia entre campo y ciudad, pero no abunda en los detalles sobre el pistolerismo que hemos expuesto más arriba, quizás porque, trabajar tan próximo a la realidad lo hubiese forzado a hacer reconocibles a los personajes implicados, lo cual no le convenía por muchas razones, entre otras probablemente su seguridad personal. Su diagnóstico, atinado en algunos casos, es que el futuro de Cuba depende de la labor educativa de figuras como Luciente, que traigan luz para disipar las tinieblas de la corrupción y violencia imperantes, del arrojo de otras como Florencia, decidida, práctica (había hecho parte de sus estudios en Estados Unidos), capaz de enfrentarse a los conflictos con valor y sin prejuicios, y del idealismo de jóvenes como Juan Luis, curtido, sin embargo, por los embates de la vida. Es una receta benigna para dolencias al parecer curables.

Pero, como narrativa, *La brizna de paja en el viento* se queda a medio camino entre la «novela de la tierra» y ficciones marcadas por la vanguardia literaria y filosófica a las que, su primer capítulo parece aludir. Claro, estar al día no es en sí mismo un valor literario, pero el amago en dirección de una trama movida por la enigmática «mano Azcárate,» que se cerrara sobre sí misma con un remate consonante con lo prometido por ésta, no se cumple, lo cual defrauda al lector. La trama no la constituye una trabazón de incidentes, sino ideas generales sobre la sociedad cubana, como tampoco fuerzas míticas como en *Doña Bárbara*. La acción transcurre sobre todo en La Habana, pero *La brizna de paja en el viento* no llega a ser tampoco una novela urbana, en que la ciudad y su entramado de fuerzas conflictivas impelen a los personajes a acciones que los aniquilan, como en *El acoso*. Las actividades criminales de Rigores, en vez de tener

motivos políticos y formar parte de una fatal concatenación de incidentes con repercusiones colectivas e históricas, son atribuidas a traumas psicológicos del Caudillo, a pesar de que en una conferencia de 1949 en la Sociedad Lyceum de La Habana («La pura mujer sobre la tierra»), Gallegos critica el freudianismo de algunos de los comentaristas de su obra. *La brizna de paja en el viento* no es de las mejores novelas de Gallegos, anunciando en vez el comienzo de la decadencia de su producción novelística.

La recepción de *La brizna de paja en el viento* por parte de la crítica cubana no fue unánimemente positiva, sin que esto menoscabe el respeto y agradecimiento que todos sienten por el amor a Cuba de Gallegos, y el esfuerzo que puso en la redacción de la obra. El profesor, crítico e historiador de la literatura, Salvador Bueno, escribe una reseña en que destaca la deuda que Cuba tiene con Gallegos por esta novela que indaga sobre las causas de los males que la aquejan, alaba su penetración en el carácter del cubano, que se refleja en algunos de sus personajes, y la maestría de su oficio de novelista. Pero, con suma delicadeza, apunta algunas fallas de *La brizna de paja en el viento*. Por ejemplo, le parece innecesario el énfasis que Gallegos pone en los ritos afrocubanos a que se entrega Clorinda, la mulata abandonada por Dionisio. Es cierto que parecen un añadido producto de lo aprendido por Gallegos en los trabajos de Ortiz. Pero, sobre todo, Bueno opina que «Es necesario aclarar que esta explicación de nuestra historia de los problemas contemporáneos cubanos, tan deseada por los lectores de nuestro país, muy poco añade al innegable valor novelesco de *La brizna de paja en el viento*» (Bueno, p. 52). El también profesor, crítico e historiador de la literatura Manuel Pedro González, le hace a Gallegos la previsible crítica de que escribe sobre la realidad cubana desde fuera y, peor aún, con un sentido de la deuda que tiene con el país que lo ha acogido, que no le permite ahondar en las peores lacras de éste. Además, y aquí está su crítica más severa y tal vez justa, afirma que «Cuando los principios morales del autor son firmes, el problema se resuelve casi siempre en detrimento de su obra, y lo que desde un punto de vista estrictamente humano es loable y digno de respeto siempre, viene a constituir la más grave falla de su obra. [...] *La brizna de paja en el viento* es una prueba de este principio» (p. 74). Raúl Roa, el entrañable amigo de Gallegos, alaba incondicionalmente la novela y relata detalles interesantes de la última estancia de Gallegos en La Habana, en 1952, cuando se paseó con él por la Universidad de La

Habana, y conversaron sobre su viaje a Santiago de Cuba, donde fue a visitar el Central Borjita, en el que se ambientó para escribir un capítulo de la novela. Relata además que, aunque él discrepó de su vaticinio, Gallegos predijo el golpe de Batista dos días antes de que sucediera[6].

Era algo implícito en *La brizna de paja en el viento* que vino a cumplirse con Gallegos de vuelta en Cuba para vivirlo. Su presencia en La Habana durante el golpe venía a cerrar un ciclo abierto el 24 de noviembre de 1948, cuando había sido el propio Gallegos víctima del golpe militar que lo depuso. *La brizna de paja en el viento* y su autor son consustanciales con la historia que narran.

**Bibliografía**

«Actualidad nacional» *Carteles* (La Habana), año 29, no, 51, 19 de diciembre 1948, p. 33.

AGUILAR, Luis E., *Cuba 1933. Prologue to Revolution.* Ithaca: Cornell University Press, 1972.

ALONSO, Carlos J., *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

— «The *criollista* novel», *The Cambridge History of Latin American Literature,* coordinadores Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 195-212.

BERUVIDES, Esteban M., *Cuba: archivos confidenciales.* Miami: Colonial Press International, 2001.

BUENO, Salvador, «La novela cubana de Rómulo Gallegos», *Carteles,* pp. 50, 52.

CABRERA INFANTE, Guillermo, *Vista del amanecer en el trópico.* Barcelona: Seix Barral, 1974.

CARPENTIER, Alejo, *El acoso.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1956. *Cuba en la mano. Enciclopedia universal ilustrada.* La Habana: Úcar y García, 1940.

DE URTEAGA, Graciela, «*La brizna de paja en el viento:* historia y ficción», *Relectura de Rómulo Gallegos. Homenaja a Rómulo Gallegos en el cincuenternario de la publicación de Doña Bárbara.* XXI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Caracas: Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. I, pp. 349-59.

*[6] José R. Hernández Figueroa dice que «En los días anteriores al cambio de régimen [el golpe de Batista], preparaba [Gallegos] sus papeles para ir a buscar a Ciudad Méjico las sagradas cenizas de su compañera a fin de depositarlas en tierra cubana, cerca de su ternura y veneración» (s.p.).*

DUARTE OROPESA, José A., *Historiología cubana: desde 1934 a 1952.* Miami: Edición del Autor, 1969.

ESQUENAZI MAYO, Roberto, «Despedida de Gallegos de Cuba», *Repertorio americano* (San José, Costa Rica), 45, nº 21 (15 de octubre, 1949), pp. 334-335.

FIGUEROA, Julio, «Rómulo Gallegos, amigo de Cuba», *Carteles* (La Habana), nº 9, 29 de febrero, 1948, p. 27.

GALLEGOS, Rómulo, «Una sola debe ser la patria de los americanos», *Repertorio Americano* (San José, Costa Rica), 44, nº 13 (10 de noviembre, 1948), pp. 193-94.

— *Obras completas. Novelas y cuentos,* nota preliminar de Mariano Sánchez Roca. La Habana: Editorial Lex, 1949.

— «Un caso de conciencia» *Bohemia* (La Habana), año 41, nº 1, 2 de enero, 1949, pp. 46-47; 72.

— «Mensaje al otro superviviente de unas contemplaciones ya le-nes ya lejanas», *Bohemia,* año 41, nº 2, 9 de enero, 1949, pp. 44-45; 72.

— «Reconocer es no conocer», *Bohemia,* año 41, nº 5, 31 de enero, 1949, pp. 46-47.

— «Documentos para la historia», *Bohemia,* año 41, nº 7, 13 de febrero, 1949, pp. 54-55.

— «Mensaje a los intelectuales de América», *Bohemia,* año 41, nº 17, 24 de abril, 1949, p. 52.

— «La pura mujer sobre la tierra» *Lyceum,* vol 5. nº 18 (marzo 1949), pp. 5-18.

— «En Júpiter está haciendo mucho calor» *Bohemia,* año 41, nº 20, 15 de mayo, 1949, pp. 35, 82, 86.

— «Día de recordaciones y otras reflexiones», *Bohemia,* año 41, nº 26, 26 de junio, 1949, pp. 57, 86-87.

— «Hacia el continente de la esperanza» *Bohemia,* año 41, nº 50, 1949, y bajo el título «No prostituyas tu dignidad intelectual», en *Humanismo. Revista mensual de cultura,* 22, agosto, 1954, pp. 9-17.

— *La brizna de paja en el viento.* La Habana: Editorial Selecta, 1952.

— *La brizna de paja en el viento,* nota preliminar de B. García de los Ríos. Madrid: Aguilar, 1953.

— *Una posición en la vida,* prólogo de Raúl Roa. México: Ediciones Humanismo, 1954. Otra edición de Caracas: Centauro, 1977, con notas introductorias de Raúl Roa y Lowell Dunham.

*Gallegos: materiales para el estudio de su vida y de su obra,* compilador Efraín Subero. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos «Rómulo Gallegos», Universidad Simón Bolívar, 1980.

GONZÁLEZ, Manuel Pedro, «Apostillas a la última novela de Rómulo Gallegos», *Humanismo. Revista mensual de cultura* (México, D.F.), 22 (agosto, 1954) pp. 71-76.

González Echevarría, Roberto, «Notas para una cronología de la obra narrativa de Alejo Carpentier», *Estudios de literatura hispanoamericana en honor a José J. Arrom.* Chapel Hill, North Carolina: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literaturas, 1974, pp. 201-14.

— Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home (Ithaca: Cornell University Press, 1977).

— «Doña Bárbara, Mama Grande y Cobra: notas para una relectura de Gallegos,» *University of California Commemorative Series. Nine Essays on Rómulo Gallegos,* ed. Hugo Rodríguez Alcalá, no. 3 (1979), pp. 82-98. Versión ampliada en *La voz de los maestros.* Madrid: Verbum, 2001, pp. 71-109.

Hemingway, Ernest, «The Shot», en *By-Line: Ernest Heingway: Selected Articles and Dispatches of Four Decades,* ed. William White. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1967, pp.417-24. [Original en la revista True, de abril 1951.

Hernández Figueroa, José R., «Un hombre y un libro», *El Mundo* (La Habana), 20 de marzo, 1952.

Huston, John, director, *We Were Strangers* (Columbia Pictures, 1950), con John Garfield, Jennifer Jones y Pedro Almendáriz. Basada en Rouge Sketch (vide infra).

Magdaleno, Mauricio, *«La brizna de paja en el viento», El Universal,* 2 de septiembre, 1952, primera sección, p. 3, 15.

Mañach, Jorge, «Diálogo de las definiciones (con motivo del homenaje nacional a Rómulo Gallegos), en *1948-1958. Cuba: patria del exilio venezolano y trinchera de combatientes,* prólogo Simón Alberto Consalvi. Caracas: Ediciones Centauro, 1958, pp. 301-10. Original en Bohemia (La Habana), Año 40, nº 52, 1948, pp. 52, 82.

Marinello, Juan, «A propósito de tres novelas recientes», *Meditación americana (cinco ensayos).* Buenos Aires: Porción, 1959, pp. 55-77.

Menton, Seymour, «Doblegada pero no vencida: *La brizna de paja en el viento», Relectura de Rómulo Gallegos. Homenaja a Rómulo Gallegos en el cincuenternario de la publicación de Doña Bárbara.* XXI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Caracas: Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980, I, pp. 339-47.

Milanca Guzmán, Mario, *Rómulo Gallegos: escrituras y destierros.* Caracas: Fundarte, 1990.

Montilla, Ricardo, «Algunos personajes galleguianos», *El farol* (Caracas), año 26, nº 210 (julio-agosto 1964), pp. 27-32.

Ortiz, Fernando, «Otro día histórico de Gallegos», Repertorio americano (San José, Costa Rica), 46, nº 24 (28 de febrero, 1949), pp. 369-70.

Roa, Raúl, «Novela cubana de Rómulo Gallegos», *Viento sur.* La Habana: Editorial Selecta, 1953, pp. 334-38. Original en *Bohemia,* 2 de marzo, 1952.

«Rómulo Gallegos en La Habana», *Carteles* (La Habana), año 29, nº 50, 12 de diciembre, 1948, p. 33.

SÁNCHEZ CAMEJO, Modesto Gaspar, «La elaboración artística de *El acoso*», Trinity College, Hartford, CT, Master's Thesis, 1972.

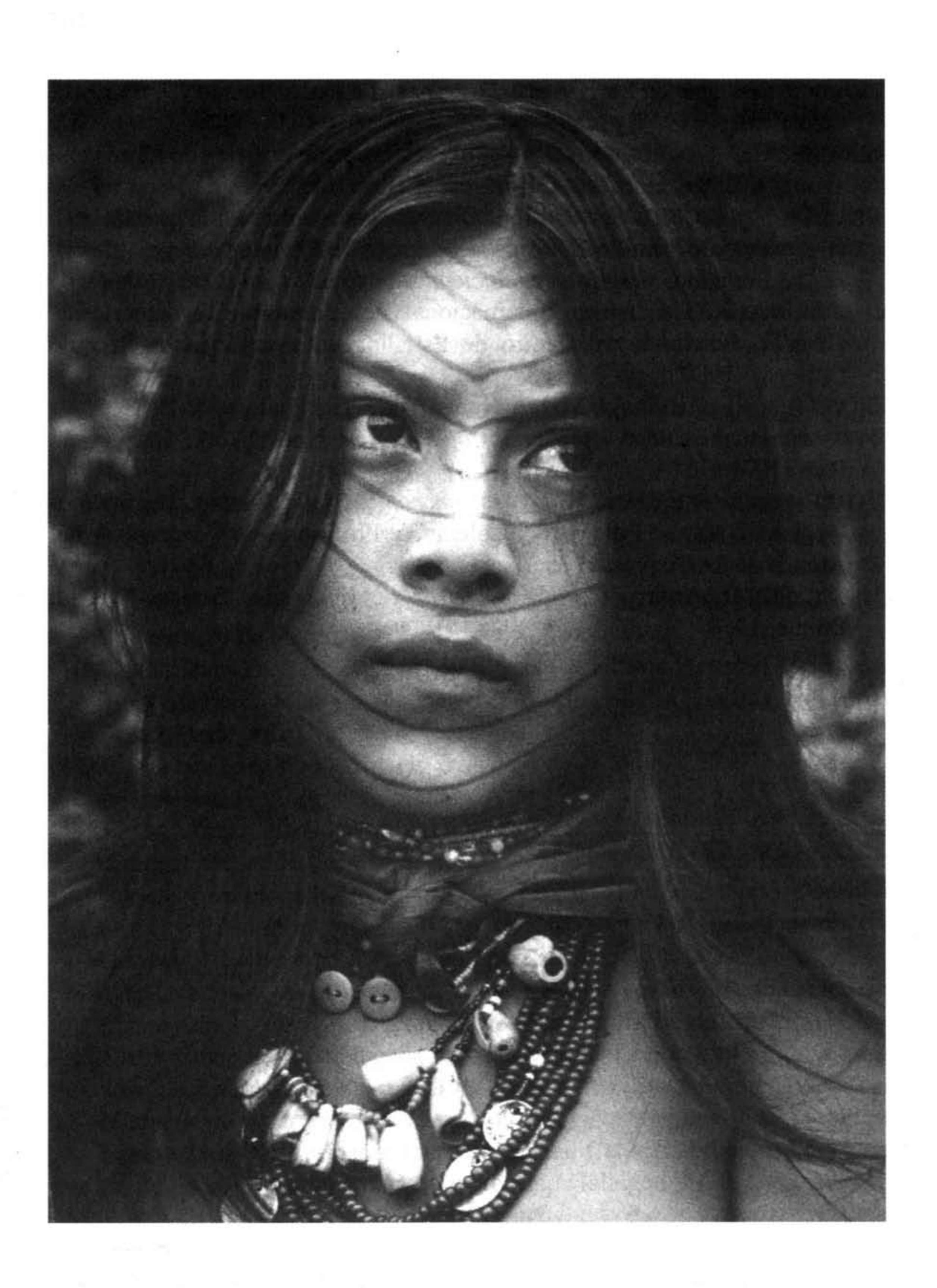
SILVA DE VELÁZQUEZ, Caridad L., «Observaciones sobre *La brizna de paja en el viento* de Rómulo Gallegos», *Relectura de Rómulo Gallegos. Homenaja a Rómulo Gallegos en el cincuenternario de la publicación de Doña Bárbara.* XXI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Caracas: Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. I, pp. 331-38.

SILVESTER, Robert: *Rough Sketch.* Nueva York: The Dial Press, 1948.

THOMAS, Hugh: *Cuba: The Pursuit of Freedom.* Nueva York: Harper and Row, 1971.

TORREALBA LOSSI, Mario, *Gallegos: un hombre y un destino (ensayo biográfico).* Caracas: Edición del Colegio de Profesores de Venezuela y del Ateneo de los Teques, 1985.

USLAR PIETRI, Arturo, *Hombres y letras de Venezuela.* Caracas-Madrid; Edime, 1958.



India de la tribu Los colorados, selva occidental ecuatoriana

# Una tradición rebelde

*Gustavo Valle*

Es característico de la insaciabilidad, pero también de la vehemencia de los años mozos, el que un fenómeno, una experiencia o un modelo acabe desalojando a otro. Somos ardientes y expansivos, nos aferramos a esto o aquello y lo convertimos en un ídolo al cual nos sometemos y adherimos con un apasionamiento que excluye todo el resto. No bien alguno nos decepciona lo derribamos de su pedestal y lo destruimos sin vacilaciones; no queremos ser justos: ha significado demasiado para nosotros

Elías Canetti, «Karl Kraus, escuela de resistencia»

## Primera parte

En Venezuela, país de telenovelas, solemos hacernos preguntas que oprimen el botón de nuestras más agudas emociones. Por ejemplo, nos gusta preguntarnos: ¿por qué no contamos con narradores reconocidos a nivel internacional?

Cada tanto aparecen en las páginas de los periódicos y en los debates de cafetería, dramáticos torneos sobre las virtudes de nuestros escritores: si son modernos o anticuados, si tienen talento o no, si son universales o localistas. Se discute acerca de sus estrategias literarias, la oportunidad de sus anécdotas según el momento histórico, y se evalúa el rol del editor y la promoción publicitaria que constituyen arte y parte del mercado, esa máquina capaz de producir fantasías monstruosas.

Todo esto deriva hacia conclusiones que van desde el harakiri más dandi y estéril que gusta lapidar toda obra incluso sin leerla, hasta el conformismo vernáculo que defiende la producción nacional con la pasión propia de la fe.

La última edición de estos debates ocurrió meses atrás y ocupó las páginas del suplemento cultural más importante del país. Escritores de varias generaciones atizaron el fuego de una pira con la convicción de participar en una polémica. «Mini polémica», la llamó Ana Teresa Torres. El forcejeo arrojó, como suele ocurrir, pocos acuerdos, y la sola mención de una postura moderada (Antonio López Ortega habló de la «medianía» de nuestra narrativa) hizo saltar chispas.

Pero al releer las réplicas y contrarréplicas me sorprendió, en primer lugar, la total ausencia de ironía, el destierro de todo humor (sarcasmo, chiste, sátira o cinismo) en el discurso de los beligerantes. En su gran mayoría los autores se tomaron muy en serio el asunto, y el «estado actual de nuestra narrativa» se discutió sin los aderezos que, supuestamente, nos caracterizan. Esto confirmó una hipótesis fácil de ver en un país como Venezuela: detrás de su cascarón rochelero, palpitan la solemnidad y la pompa.

En segundo lugar me sorprendió que, si bien se habló de la proyección de nuestros narradores, del éxito o fracaso de los escritores venezolanos en el exterior, nadie dijera prácticamente ni una sola palabra del que, con seguridad, ha sido y sigue siendo nuestro escritor más leído, más editado, más vendido y más reconocido dentro y fuera del país: Rómulo Gallegos.

Se me ocurrió pensar que la ausencia de Gallegos en aquella polémica ofrecía pistas adicionales sobre el estado actual la narrativa venezolana. Gallegos había escrito la novela más famosa de la historia literaria del país y, sin embargo, era dejado de lado en un debate sobre narrativa venezolana, realizado por narradores venezolanos. Por supuesto esta omisión no era un pecado, ni se trataba de un escándalo. Incluso pude comprender esta ausencia al considerar que el tema del debate era la narrativa actual. A pesar de todo, algo saltaba a la vista: obviar a Gallegos era la confirmación de un parricidio exitoso.

Durante algunos meses me acompañó esta inquietud y volví la mirada hacia los días remotos de mi paso por la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela. Recordé que en el plan de estudio –hablo de finales de los años ochenta– Gallegos no asomaba por ningún lado. La cátedra de Literatura Venezolana se dedicaba a explorar la poesía desde el fúnebre romanticismo criollo hasta nuestros días, y la narrativa hacía hincapié en los escritores de los sesenta, pertenecientes a los grupos *Sardio, Tabla redonda* y *Techo de la Ballena*: Adriano González León y, sobre todo, Salvador Garmendia.

Por aquel entonces la Escuela de Letras era una bolsa de gatos, una divina bolsa de gatos. Muchos alumnos de otras universidades acudían al *campus* de Los Chaguaramos a seguir clases sobre literatura alemana contemporánea, nueva literatura del Caribe, teoría postestructuralista, talleres de poesía, ensayo, cine, teatro e idiomas diversos. Después de la llamada renovación de los años sesenta (versión caraqueña del Mayo Francés) la Escuela se había convertido en un lugar muy

atractivo donde se respiraba algo parecido a la modernidad. El *pensum* se sacudió cierta rigidez historiográfica y academizante, y todo parecía destinado a formar amantes de la literatura en vez de literatos. Por supuesto esta revolución académica guillotinó unas cuantas cabezas literarias entre las que se contaron las de Mariano Picón Salas y Rómulo Gallegos, cuyas obras quedaron desterradas de las aulas.

Picón Salas, el gran ensayista, la inteligencia lúcida y una de las prosas más amables del idioma, y quien además fuera director y fundador de la Escuela de Letras, cayó durante largos años en el más absoluto silencio de donde fue rescatado por Guillermo Sucre a finales de los ochenta, no sólo a través de sus cursos universitarios, sino gracias a la compilación de sus obras completas.

Pero con Gallegos no ocurrió lo mismo. Más allá de las lecturas obligatorias en los planes de estudio de la educación media –donde se abordaba *Doña Bárbara* o *Canaima* a través de horrorosos resúmenes y guías literarias– sus obras habían desaparecido del interés académico y de la comunidad (si existe) de lectores. Para los jóvenes y no tan jóvenes, el gran novelista era un nombre prestigioso y hueco, algo sonoro y bastante aburrido.

Se dirá que su figura pública jugó en su contra, que un político reconocido jamás consigue fundir, en la fantasía de los lectores, con el creador literario. Al fin y al cabo un escritor exitoso es una imagen deleznable para muchos, y si además gozó del más alto poder y fue presidente de la República, entonces no hay nada de qué hablar. Además no fue polémico, ni revolucionario, ni explosivo, y a partir de los años sesenta esto era un auténtico *handicap*. No obstante se convirtió en una especie de tótem: alguien todo poderoso y quizás inaccesible para algunos. Después de vivir el exilio mexicano, volvió a Venezuela a finales de la década del cincuenta convertido en una figura enorme, admirado y consagrado en todo el mundo. Es fácil imaginar la desproporción que había entre el escritor encumbrado, celebrado en las esferas culturales y políticas, saludado por la aristocracia y visitado por los más grandes creadores de su tiempo, frente a los escritores venezolanos de aquella época, que luchaban por contar con un puñado de lectores dentro del país.

A todo esto debemos añadir la lucha armada revolucionaria de los años sesenta que, como es de suponer, contaba con el apoyo de todos o casi todos los intelectuales, artistas y escritores de las nuevas generaciones. Por aquel entonces Rómulo Betancourt ocupaba la jefatura

de gobierno y Acción Democrática, partido al cual pertenecía Gallegos como miembro fundador, era el enemigo visible. Para los disidentes, Gallegos era un símbolo del gobierno represor; para los oficialistas, las críticas hacia el maestro llevaban la marca de un proyecto de destrucción política. Obviamente las condiciones estaban dadas para que un sector de la intelectualidad del país rechazara la obra del autor de *Doña Bárbara*. Pero lo cierto es que la abrumadora herencia de Gallegos sobre los escritores de los sesenta, su enorme e insoportable sombra tutelar, engendró la crónica de una muerte anunciada: matar al padre era lo fundamental, y para matar a alguien siempre hace falta llenarse de argumentos.

El más importante de todos fue la desconstrucción de la literatura regionalista, y de todo lo que oliera a criollismo, costumbrismo, nativismo y demás simbologías de lo vernáculo. Desde Andrés Belllo en adelante, y al igual que en otras partes de Latinoamérica, recrear la naturaleza y hacerla leyenda junto con sus pobladores y mitos, fue la marca reconocible de toda producción artística y de todo ensayo de lo nacional. Basta nombrar a Güiraldes, Arguedas y Rivera para comprender esto. Sin embargo no era la primera vez que esta revisión se llevaba a cabo en Venezuela. Ya en los años treinta las revistas *Válvula* y *Elite* pretendieron sacudir esa herencia y propusieron algo parecido al cosmopolitismo (llamémoslo universalismo) como estrategia expresiva. Incluso ya se estaban escribiendo los primeros ensayos sobre realismo mágico y nuevas propuestas comenzaban a ganar terreno. Al llegar los años sesenta, y concluida la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, surgieron en Venezuela nuevas revistas y grupos culturales, y era lógico pensar que las generaciones emergentes colocarían la mirada en problemáticas aparentemente más inmediatas que la mitología profunda de la provincia y sus estereotipos.

Los grupos *Sardio, Tabla Redonda* y *Techo de la Ballena* se procuraron nuevas lecturas, se asomaron a las vanguardias (algo anacrónicamente), tradujeron autores hasta ese momento poco desconocidos (Saint-John Perse, James Joyce) abogaron por una «desnacionalización» del discurso, o en todo caso, una búsqueda de lo nacional dentro de un concierto multicultural y *multireferencial,* y sobre todo, se esforzaron por darle cabida a las preocupaciones que surgían de la experiencia urbana.

Además, el manoseado tópico de «civilización y barbarie», heredado por el autor de *Cantaclaro* de la gran tradición positivista latinoa-

mericana, sirvió para deslegitimarlo como generador de respuestas ante la nueva complejidad del país. Venezuela había pasado de forma vertiginosa (todo en el país ocurre de esta manera) de una sociedad agrícola y provinciana, a otra petrolera y urbana. A la luz de todo esto, la propuesta de Gallegos parecía perder su capacidad de representación del país de aquel entonces, y los escritores salieron a buscar modelos a otra parte. Eligieron al poeta Juan Antonio Ramos Sucre y a los narradores Julio Garmendia y Guillermo Meneses. Un multiculturalista, un precursor de lo fantástico y un experimentalista. Gallegos era todo lo contrario y las críticas llovieron sobre su obra: una propuesta pedagogizante, un intento de ingenua literatura social. Además, poco faltaba para que el *boom* latinoamericano y su mágica maravilla arrojara a la arena otra forma –no muy distinta– de vernos.

## Segunda parte

Vertiginosos y espasmódicos. Ignoro de dónde nos vienen semejantes atributos. Los compartimos con el resto del Caribe pero en Venezuela esta marca se hace volátil pues somos un pueblo petrolero. De ahí nuestro espíritu explosivo, combustible. Y como todo rasgo característico es también la vara con la que se miden las desdichas, entonces sabemos que la volatilidad nos ha impedido crecer. «Aquí se rompen linderos a golpe limpio de impaciencia», dijo Domingo Miliani en un texto ya clásico[1]. El atolodramiento es nuestra evasión, nuestro sello de extravío. Y para escribir novelas parece que hace falta todo menos evasión, a menos que se cuente con un plan, como lo tuvo Bioy.

También hacen falta modelos. En el peor de los casos para seguirlos, imitarlos, continuarlos. Pero sobre todo para enfrentarlos, ironizarlos, parodiarlos, es decir, corregirlos. La gente de los grupos poéticos de los años ochenta lo intentó: «Venimos de la calle y hacia la calle vamos», parodia de aquel verso crepuscular de Vicente Gerbasi: «Venimos de la noche y hacia la noche vamos». Ellos respondieron a la tradición enfrentándola. Su parricidio derivó en parodia y esto, paradójicamente, le otorgó nueva vida al poeta. Cruzaron a una orilla completamente opuesta, construyendo su propio puente que unía un lado con otro. El resultado: Vicente Gerbasi nunca fue ignorado.

Siempre hace falta un padre. No tanto para saber de dónde venimos ni hacia dónde vamos –que vienen siendo preguntas bastante estériles–

sino para saber dónde estamos, esto quiere decir, vivir el extravío de manera conciente. Pues lo peor no es perderse, sino o no saberse perdido.

¿Gallegos es nuestro padre literario? La pregunta es algo cursi, pero no encuentro otra forma de explicitarlo. Está claro que los padres literarios son los que uno elige, vengan de donde vengan, de Praga, de Yoknapatawpha, o de Buenos Aires. Los elegimos con la arbitrariedad del libre albedrío, con el ejercicio de la voluntad y sintonía más personales y también con el capricho, que suele ser un faro potente de la intuición. No se trata de herencias mecánicas, ni de un árbol genealógico sin torceduras. Lo que vulgarmente llamamos «padres literarios» es un complejo y errático cóctel de envidias, miedos y amores.

Pero insisto: ¿Gallegos es nuestro padre literario? Mejor sería preguntarnos: ¿Por qué no lo ha sido? Parte de la respuesta podemos hallarla en la primera parte de este trabajo. Otra parte debemos rescatarla de los escombros, de las viejas ediciones de Espasa Calpe y de Panapo. Creo que no lo ha sido porque los venezolanos queremos ser modernos, y Gallegos, a nuestro juicio, no lo es. Queremos ser cosmopolitas y Gallegos insiste con el molesto color local. Nos consideramos hombres de ciudades y Gallegos nos quiere meter en chozas y empalizadas. Por algún efecto amnésico de gran calado hemos borrado nuestro pasado prepetrolero como algo remoto e innecesario, ¡y no han pasado ni cien años de la perforación del pozo Zumaque[1]

Lo cierto es que Gallegos habla de lo que somos, no sólo cuando lo leemos (retrató como nadie nuestra tierra, nuestra provincia; supo calcar nuestros estereotipos), sino también cuando no lo leemos. Cuando lo ignoramos. O al aburrirnos con sus novelas que, dicho sea de paso, es un derecho legítimo, a pesar de que *Doña Bárbara* imanta al lector como cualquier novela de aventuras. «Nuestro Stevenson», lo llamó Carlos Fuentes. Se trata, pues, de un extrañísimo caso de marca generacional, no por efecto de su presencia sino por ausencia[2].

[1] *Diez años de narrativa venezolana (1960-1970)*

[2] *Algunos narradores venezolanos, cuyas obras comenzaron a circular en los años 80 y 90, sí dialogan con el universo galleguiano en sus más recientes trabajos: Federico Vegas (1950) con su recientísima novela* Falke, *y Wilfredo Machado (1956) con su novela aún inédita* Los pájaros difuntos. *Ángel Gustavo Infante escribió el cuento* Gracias, Gallegos *donde relata las vicisitudes de un grupo de talleristas en la vieja casa de Rómulo Gallegos en la urbanización Altamira de Caracas. Por último transcribo las palabras del narrador Isarel Centeno (1958): «Redescubrir a Gallegos después del parricidio para mí fue importantísimo, porque es un hombre que da estructura, que da conciencia de novelar. Y si redescubrir a*

El narrador venezolano José Balza, uno de los más acérrimos e influyentes críticos de Gallegos, ha dicho: «la novelística de Rómulo Gallegos es mala (...), y para colmo era adeco (miembro de Acción Democrática)». Además: «su prosa poco exigente, su ligero asomo a las profundidades simbólicas, su *mise en scène* sin riesgo, decimonónica, cuando magníficos autores de Venezuela y de América habían arriesgado su existencia y su imaginación en el trazado de nuevos universos verbales...». Leídos hoy en día, estos calificativos resultan poco útiles para releer a Gallegos. Además creo que después del desengaño que sufrieron ciertos críticos con la prosa de Roberto Arlt o de Lezama Lima, ninguno apuntaría sus dardos hacia el reclamo de «una prosa poco exigente». Ni tampoco exigiría «profundidades simbólicas» luego del fracaso de ciertos psicologismos y sus excesos simbólicos, ni mucho menos reclamaría asumir «riesgos» después del ocaso del experimentalismo y los remedos vanguardistas, tantas veces resucitados y fosilizados. Incluso la exigencia de componer «nuevos universos verbales» se desbarata si nos asomamos a las novelas, por ejemplo, de un Robert Walser, que no concibió ningún universo verbal nuevo, pero sí buenas novelas. Y si al caso vamos, se trata de exigencias que bien podemos reclamarle a los mismísimos Verne o Dickens. A fin de cuentas, nadie niega que Gallegos no sea arriesgado, ni profundo. No lo fue. O lo fue, a su manera.

Fue ambicioso. Su proyecto novelístico es monumental. Quiso cubrir (y lo consiguió en parte) toda la topografía física y humana de Venezuela. Sus novelas apuntan a nuestras estructuras imaginarias más atávicas. (¿Doña Bárbara no es acaso nuestra «cuaima» contemporánea, en su aspecto más primitivo e hiperbólico?) Suerte de Balzac criollo, Gallegos quiso registrar bajo una especie de supranaturalismo los perfiles, las conductas, las obsesiones, las canalladas, las ingenuidades, los extravíos de los pobladores de la Venezuela pre-petrolera, dividida en grandes regiones: los llanos, la selva, la costa, la capital (faltaron los Andes) Un proyecto literario que a la vez fue un proyecto de nación. «Las novelas de Gallegos –dice Raquel Rivas[3]– se elaboran sobre la tentativa de articular el inmenso territorio desmembrado de la patria a un proyecto nacional». Cubrir el territorio es unificarlo; hacer de lo

*Gallegos fue importante eso no desdice, sin embargo, que me admire ante «La mano junto al muro» de Meneses. Porque es un gran error desdecir a Gallegos para ponderar a Meneses».*

[3] *Del artículo «Las otras ficciones fundacionales: Venezuela 1936-1941», de Raquel Rivas Rojas.*

fragmentario un todo identificable. Esta característica de su obra deriva hacia un proyecto político. O viceversa, no importa. Ambos, obra y acción política van unidos, por lo que es absurdo leer sus novelas eludiendo esta perspectiva.

Gracias a Charles Simic supe de la reciente aparición del libro de ensayos *Leyendas de la modernidad*, de Cezlaw Milozs. Allí Milozs –cuenta Simic– se despacha contra ciertas corrientes intelectuales de la Europa vanguardista, orgullosas de sus rasgos nihilistas y pseudodestructivos. La emprende contra Nietzsche y toda su larga nómina de herederos, y se opone frontalmente a cierta tradición oscura que prevaleció en el siglo XX y que, a su juicio, fue la culpable de liquidar axiomas como el del bien y el mal[4]. En Venezuela, en los últimos cuarenta años, hemos leído la utopía galleguiana, su lucha del bien contra el mal, su Santos Luzardo contra Doña Bárbara, como una fábula previsible y simplona. ¿Lo es? Vimos en Gallegos un altar que debía ser dinamitado, y lo dinamitamos, sin prever que la explosión nos mutilaba.

Sus archifamosas descripciones de la naturaleza ni son ingenuas ni espontáneas ni responden a una cándida idealización de lo exótico. Tampoco son el producto de la sensibilidad de un cronista asombrado, ni mucho menos los cuadros de una propuesta folclórica. Como dice el poeta Igor Barreto (poeta de la tierra, de la misma tierra de *Doña Bárbara*), «sus descripciones de la naturaleza llanera son completamente versionadas de los cuadernos del caporal de sabana Antonio José Torrealba. Sus versiones de la naturaleza llanera son otra razón de su escritura contemporánea». Y compara, no sin ironía, a Gallegos con Pound: «Gallegos es nuestro Pound» (…) «Los cuadernos del caporal de sabana fueron como las traducciones de Fenollosa en las manos del poeta norteamericano». Provocador, Barreto, apunta a algo importante: el desmontaje de la «ingenuidad» de la obra galleguiana. Gallegos trabaja con los materiales de cualquier escritor contemporáneo y compone su obra a través de un complejo entramado donde no sólo la invención y el testimonio son clave, sino también la lectura, las versiones, las adaptaciones, las interpretaciones. Gallegos escribe desde la ciudad una naturaleza que podemos llamar «literaria», cuyas raíces no están bajo la tierra sino en las palabras. Sirva un ejemplo sacado de las últimas páginas de *Canaima*: «Guayana…la de los caudalosos ríos

[4] *De «El polaco corrosivo», texto sobre Witold Gombrovicz, de Charles Simic,* Revista Ñ de Clarín. *11/02/2006.*

desiertos por cuyas aguas sólo navegan las sombras de las nubes, la de las inmensas energías baldías de los fragorosos saltos desaprovechados».

Se ha dicho con tono despectivo que *Doña Bárbara* es un folletín. Lo cual no deja de ser del todo cierto, aunque, por otra parte, no le resta importancia. Manuel Puig recreó con sus novelas aquel género tan despreciado, y algunas escritoras latinoamericanas contemporáneas han hecho uso de sus estrategias. Un cineasta rabiosamente moderno como Almodóvar le debe tanto al folletín como a John Cassavetes. En Venezuela, sin embargo, esto no ha ocurrido. Y esto no es un reclamo sino una constatación. Nuestra literatura no ha procurado una buena relectura contemporánea del género, a pesar de contar con un modelo envidiable.

No así la televisión. Con muy buena voluntad, la televisión venezolana aprovechó el peor dramatismo estereotipado de Gallegos para producir algunas de sus novelas y cuentos. El resultado, como era de esperar, fue abominable. Pero de esto no se puede culpar a Gallegos. Sabemos que el cine o la televisión suelen seleccionar buenas historias para hacer malas producciones. Y la tele, que es un negocio, no invierte en historias sin «gancho», o repletas de acción. *Doña Bárbara* y *Canaima* son eso: novelas trepidantes, literatura de aventura. «Nuestro Stevenson», según Fuentes. Fernando Paz Castillo fue más allá y comparó *Doña Bárbara* con *Taras Bulba*, la novela homónima del héroe cosaco escrita por Gogol, y vio en ella la misma «grandeza emotiva» y «el elemento descriptivo de los poemas épicos».

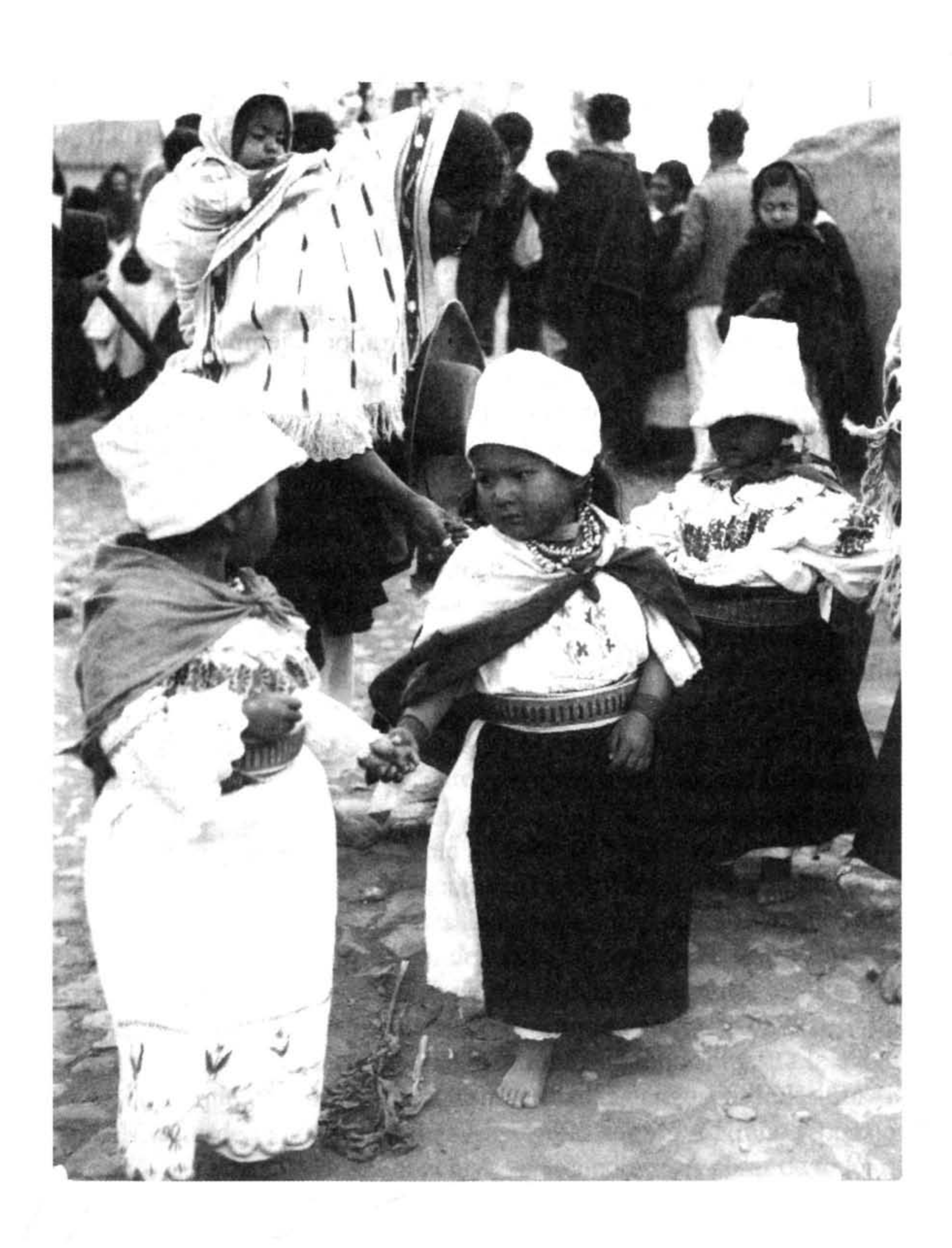
Los venezolanos –como casi todos los latinoamericanos– somos algo provincianos, y como buenos provincianos veneramos lo extranjero. Alguna vez Pessoa escribió sobre esto: «El síndrome provinciano comprende, por lo menos, tres síntomas flagrantes: el entusiasmo y la admiración por los grandes medios y por las grandes ciudades; el entusiasmo y la admiración por el progreso y la modernidad; y, en la esfera mental superior, la incapacidad de ironía». Los venezolanos admiramos con entusiasmo París, Nueva York y Londres, admiramos todo lo que huela a modernidad y vanguardia y tecnología, y en cuanto a la "esfera mental superior", admiramos la ironía a pesar de no ser un pueblo irónico, pues nuestro humor es más bien burlón y bromista. Y creo que para leer, disfrutar y recrear hoy en día a Gallegos, hace falta ironía. Esa ironía en la que piensa Pessoa: "...no el dicho malicioso, como se cree en los cafés y en las redacciones, sino el decir una cosa

para decir lo contrario. La esencia de la ironía consiste en que no se puede descubrir el segundo sentido del texto por ninguna palabra suya, deduciéndose pese a ello ese segundo sentido del hecho de ser imposible que el texto diga aquello que dice". Pessoa acude al archiconocido texto de Jonathan Swift donde éste propone comerse a los niños de Irlanda para enfrentar la hambruna del país. Por su parte Gallegos no parece escribir un texto irónico ¿o sí? Pero sí podemos leerlo irónicamente: sin solemnidad ni pompa».

Y es que no podemos caer en el patetismo de aquel embajador venezolano radicado en Estocolmo que se fijó el objetivo de trabajar a favor de la obtención del premio Nobel para Gallegos. La anécdota es de Neruda. Supuestamente el diplomático no escatimó en convites a los académicos suecos, y hasta llegó a publicar, a cuenta de la embajada, sus obras traducidas al español. Estos excesos, propios de nuestra diplomacia tropical, debieron parecer exóticos a los gélidos y reservados académicos del Báltico. Gallegos nunca supo de la gestión de aquel embajador desorbitado cuya misión afectó (las palabras son de Neruda) negativamente la concesión de «un título literario que tanto merecía».

Concluyo estas notas sobre Gallegos volviendo al epígrafe que las encabeza. 1924: un Elías Canetti de apenas diecinueve años queda impactado tras asistir a una conferencia de Karl Kraus. A partir de entonces Kraus ejercerá una «soberanía absoluta» sobre el futuro autor de *Masa y poder.* La admiración incondicional le durará a Canetti cinco largos años. Luego Kraus sería «desalojado y, al cabo de unos cuantos años más, completamente derribado» del pedestal de Canetti. En su formidable ensayo «Karl Kraus, escuela de resistencia», el escritor austriaco de origen búlgaro relata el auge y caída de un modelo fuerte en un escritor de carácter. Con su acostumbrada lucidez, Canetti nos muestra la evolución de lo que podríamos llamar su particular «angustia de la influencia». Luego de explicar con detalle por qué admiró a Kraus y por qué después lo rechazó, Canetti concluye, sin rencores: «A pesar de todo, no fue una dictadura enteramente infructuosa; y como yo mismo me sometí a ella, y al final pude librarme también espontáneamente, no tengo derecho alguno a acusarla. Además, y gracias justamente a que la viví en carne propia, perdí por completo la mala costumbre de acusar a las demás». Y concluye: «es beneficioso someterse a un modelo de este tipo en la medida en que secretamente, en una especie de oscuridad servil, nos vayamos entregando al nuestro propio».

Ignoro si una «oscuridad servil» sea el camino. Muy probablemente no. Como tampoco lo es una «oscuridad» orgullosa y destructiva. Gallegos es un modelo fuerte, quizás muy fuerte. Si el siglo XIX tuvo en Andrés Bello la figura más importante de nuestras letras, no cabe duda de que el siglo XX le corresponde a Rómulo Gallegos. Gallegos es nuestra tradición –paradójicamente esta perogrullada es necesaria–. Y una tradición no es una herencia mecánica, ni tiene la forma de un árbol genealógico sin torceduras. La nuestra, por ejemplo, es un linaje diverso con elementos definidos e indefinidos, con claros y sombras. También es un linaje heterodoxo pues frente a sus principales figuras solemos ser insumisos. Se trata de una tradición marcada por cierta tendencia a la rebeldía, al rechazo, a la insolencia. Y esto nos otorga juventud. Una porfiada y obstinada juventud.



Niños indios en el mercado de Otavalo

# Gallegos y *Falke*: entrevista con Federico Vegas

*Gustavo Guerrero*

En 1929, un nutrido grupo de estudiantes, escritores e intelectuales venezolanos se embarcó, en Dantzig, en el viejo crucero polaco *Falke*. Todos iban armados hasta los dientes y tenían la intención de atravesar en secreto el Atlántico para tomar por sorpresa Cumaná, la capital del Oriente de Venezuela, y derrocar al régimen del dictador Juan Vicente Gómez. Por mil razones y causas (la traición de algunos, la inexperiencia de muchos, la falta de coordinación entre todos), la operación militar, dirigida por el almirante Delgado Chalbaud, acabó en un completo desastre. La mayoría de los conjurados murieron, otros cayeron presos, otros aun tuvieron que tomar el camino del exilio. Rafael Vegas, un joven estudiante de medicina, fue uno de los sobrevivientes. Muchos años después de aquella aventura, redactó algunas cuartillas describiendo los pormenores de la invasión y pensó en algún momento que su relato quizá podrían interesarle a su viejo maestro, Rómulo Gallegos. Pero el asunto, en realidad, no fue más lejos. Basta, sin embargo, que un libro sea posible para que exista, como decía Borges. El narrador venezolano Federico Vegas (1950), sobrino del conjurado del *Falke,* descubre varias décadas después esos papeles y se pone a escribir la novela virtual de su tío Rafael. El resultado es una apasionante epopeya político-literaria y una de las mejores narraciones que hayan salido en los últimos tiempos de Venezuela. Autor del libro de cuentos *El borrador* (1994) y de la novela breve *Prima lejana* (2001), Federico Vegas confirma su inmenso talento con *Falke* (Mondadori, 2005), pero hace también algo más: le devuelve a la narrativa venezolana la posibilidad de releer crítica y creativamente a Gallegos, y de encontrar en él el hilo perdido de una cierta manera de contar la historia de nuestro país.

*—Uno de los aspectos mas interesantes de* Falke *es que se presenta como una novela que Rómulo Gallegos no quiere o no puede escribir.*

*Lo que el lector tiene entre las manos es, en la ficcion, una suerte de archivo compuesto por cinco carpetas donde el protagonista, Rafael Vegas, narra los preparativos de la invasion, la travesía, los combates, la derrota y su regreso a París. Federico, tú cuentas en las apostillas de la novela que, en realidad, Rafael Vegas sólo redactó unas pocas cuartillas sobre los sucesos pero que tenía efectivamente la intención de enviárselas a Gallegos. ¿Sabes si de verdad llegó a hacerlo alguna vez?. ¿Pudo ver esas páginas Gallegos? ¿Había tanta confianza entre ellos? Y, como sé que investigaste bastante sobre el tema, me gustaría preguntarte también si sabes qué noticias tuvo Gallegos sobre los hechos del* Falke *y qué pensaba de esa aventura.*

—La pista de lo que significaba Gallegos para la generación del 28 (la de generación estudiantil de Vegas y de Betancourt y de tantos otros líderes de nuestra democracia) la encontré en las diez páginas del diario que dejó Rafael Vegas. Como explico al final de *Falke,* esas páginas me sirvieron para encontrar el tono de la novela. Fue como esas prendas que se le entregan al sabueso para que siga el rastro. Es evidente que le resultó muy doloroso a Vegas escribir el recuento de su aventura, porque apenas lo comienza, lo abandona. Utilicé fragmentos insertándolos en mi narración. Tenían un efecto mágico, que al menos sentí mientras escribía. Al comienzo de la tercera carpeta inserto un fragmento importante; quizás el que tendría la penetración más emocional en el resto de la novela. Aparece cuando Vegas comienza a escribir en la pensión de la calle Dudenwald: «Como no logro concentrarme en la lectura y no encuentro cómo matar estas interminables horas de insomnio, he decidido ponerme a escribir. ¿Qué? Pues no lo sé. Supongo que los recuerdos que vayan desfilando por la mente, sin orden ni finalidad alguna. ¿Para qué? En parte para distraerme y puede que algún día le entregue estas páginas a Gallegos» En este punto aparece un giro inesperado: «Pero ya he metido la pata; desde el momento en que he pensado en Gallegos y en lo útil que estos recuerdos puedan serle a sus proyectos literarios, he perdido toda espontaneidad.» Este bloqueo de Vegas tuvo para mí un efecto liberador. Comprendí cuál sería el punto de partida, la perpectiva. Por eso comienzo la novela con el cruce de cartas entre el alumno y el maestro.Ya antes le había escuchado a Isaac Pardo qué había significado Gallegos para ellos. Había sido el maestro más querido. Esas sesiones de clase que continuaban por la quebrada Anauco me las describió Pardo. Isaac Pardo

tuvo mucho contacto con Gallegos en España. Sobre todo cuando el maestro fue a visitar a sus alumnos en Barcelona en los años treinta. A algunos de esos encuentros asistía Rafael Vegas, pero no estoy seguro de que estuviera en las dos anécdotas que te voy a narrar. En la primera, Isaac y dos amigos están en Madrid, en casa de Gallegos. Después de cenar, el maestro les propone leerles el manuscrito de una novela que acaba de terminar. Han comido mucho y después de una hora escuchando la voz cansada de Gallegos, la audiencia comienza a dormitar. De pronto, Gallegos se para de su sillón y, sin decir una palabra, sale de la sala. Los jóvenes se miran unos a otros. Segundos después escuchan un ruido de hojas que están siendo rasgadas. Corren al estudio y encuentran al maestro rompiendo su manuscrito. Les toma tiempo convencerlo de que la obra es buena y se pasan el resto de la noche pegando las hojas con cola. La siguiente escena sucede en Barcelona. Llega Gallegos de visita y los jóvenes están felicísimos de tener al maestro en casa. Al segundo día se dan cuenta de que hay un problema: Gallegos no toma ninguna iniciativa, hay que estar constantemente ocupándose de él, y los jóvenes tienen mucho que estudiar. Al cuarto día logran convencerlo de tomar un crucero a las islas Baleares. Lo dejan con su maleta en el puerto y regresan aliviados a casa. Esa misma tarde, Gallegos toca la puerta. Está de vuelta con su maleta. La perspectiva de viajar solo le aterroriza. Con estos dos cuentos es fácil imaginar la bondad y la fragilidad de Gallegos, así como la idolatría de sus alumnos que aceptaban estas aventuras de un genio a la deriva. Cuando uno traslada estas referencias al escritor transformado, contra su voluntad, en presidente de la República, uno entiende el rostro de sereno desconcierto que tenía Gallegos cuando lo llevaban al exilio después de derrocarlo.

*—Es curioso cómo cambian las cosas en Venezuela en menos de dos generaciones. Lo que me cuentas de Vegas y Pardo, ese culto que tuvo su generación por Gallegos, no sólo desaparece sino que se ve sustituido incluso por el rechazo y el desafecto que sienten las generaciones posteriores hacia el maestro y hacia todo lo galleguiano. Me recordaba un amigo caraqueño hace muy poco que en los años setenta era hasta de mal gusto citar a Gallegos entre los estudiantes de letras. Tú y yo pertenecemos casi a la misma generación y crecimos dentro de ese clima. ¿Cómo cambia* Falke *tu relación con Gallegos y tu lectura de su obra? Porque está claro que no sólo las carpetas fic-*

*ticias de Rafael Vegas se escriben en un diálogo silencioso con Gallegos. También tu novela real está escrita así.*

—Estoy seguro de que existió una generación de grandes lectores que se formó gracias al famoso Índice Expurgatorio. Ese catálogo de los libros que la Iglesia prohibía debe de haber sido una de las listas más incitantes en la historia de la promoción cultural. Eso de leer escondido y jugándose la gracia de Dios debe ser algo inolvidable. Gallegos ha estado incluido en otro tipo de lista, la de libros escolares. Suelen ser ediciones horribles que los niños y jóvenes llegan a aborrecer. El mismo escritor bregó para ser incluido. Era, y supongo que aún es, la única manera de tener una entrada económica estable. Yo tuve la suerte de leerlo antes de que me obligaran a hacerlo. Creo, incluso, haberlo leído con demasiada pasión, sin pausas, sin recesos ni digestión. Sus personajes y geografías se me hicieron un mismo torbellino, una lucha de todos contra todos. Más que tramas recordaba una misma sensación. O quizás todo se debió a haber visto de niño a María Félix haciendo de Doña Barbara. Ella se tornó, para mí, en la literatura misma de Gallegos, en el origen y centro de la tensión. Tensos eran su pelo, sus cejas, su mirada, sus labios, su fusta, su cuello y sus senos. Todo lo demás eran adornos, consecuencias, variantes, anhelos de lo mismo. Veinte años después volví a leer a Gallegos en Venecia. La tía de mi esposa nos había prestado su apartamento con vista al Gran Canal. Allí pasamos dos semanas de un agosto ensopado. El calor convirtió a la laguna en un caldo gigantesco; todo lo que flotaba parecía verdura, y unas algas que tenían su esplendor a las dos de la tarde, se podrían en la noche llenando mis insomnios con olores de selva y pantano. Varias veces lanzamos baldes de agua a la cama y nos dejamos caer sobre el charco a dormitar gracias a los efectos de la evaporación. En el día nos sentábamos desnudos en la terraza y leíamos. Con una mano yo sujetaba el libro, con la otra una manguera. Alternaba con justicia, entre el cogote de mi esposa y el mío, el chorro discreto, graduado para que no salpicara las páginas del libro. Me dio entonces por hurgar en los rincones del apartamento. Era una reacción al sofoco, una búsqueda de frescura trasladada a rincones varios y gavetas todas. En ese proceso fue cuando encontré en Venecia un ejemplar de *Doña Barbara*. La tía italiana se había traído de su reciente viaje a Venezuela un paquete integral del turista culto que incluía un *cassette* de Serenata Guayanesa, una hamaca guajira, alpargatas con suela de caucho, y algo de Rómulo

Gallegos. En aquella terraza veneciana volví a leer *Doña Bárbara.* Esta vez consciente de su extensión, de su género; de esas cosas que llamamos personajes, capítulos, metáforas, segundas intenciones. Los efectos fueron varios, todos beneficiosos. Entre otras cosas, acepté el calor, su contextura de sopor y lentitud. Bajo el efecto de ciertas temperaturas no hay tanta diferencia entre una góndola y un bongo que baja por el Arauca. El presentir que aquel libro era el único ejemplar de literatura venezolana que habría en toda Venecia, el único ejemplar de Gallegos que alguien estaría leyendo en ese agosto y en toda Italia, le dio a mi lectura solemnidad y una extraordinaria infinitud. Leí con responsabilidad patriótica, con devoción a mis ancestros. Quedé repleto, satisfecho, orgulloso. El tercer encuentro fue diez años más tarde, al leer, en el prólogo que en 1954 escribiera Rómulo Gallegos a una edición de su *Doña Bárbara,* algo que me resultó una revelación: «Tal vez no les agrade a todos los lectores de este libro que yo les diga que los personajes existieron en el mundo real, pues si alguna función útil desempeña una novela es la de ser puerta de escape de ese mundo, donde los seres humanos y los acontecimientos proceden y se producen de un modo tan arbitrario y disparatado que no hay historia que satisfaga la necesidad de ordenamiento lógico que experimenta el hombre cuando no tiene nada que hacer, o sea cuando está parada la máquina de los disparates, cuando no la de las monstruosidades». Fue una verdadera sorpresa el saber que para Gallegos el mundo real era arbitrario y disparatado, carente de un orden lógico y provisto de una incesante fábrica de monstruos; mientras que en las novelas siempre existe una inteligencia ordenadora. Yo suponía que era justo lo contrario, y, cada vez que pensaba desde ese solitario «no tener nada mejor que hacer», que tanto incita a la imaginación, me asomaba al mundo real un poco desvalido y hasta avergonzado, desconociendo la dosis de cordura que nuestras fantasías llevan a cuestas. Cuando me tocó en suerte enfrentar el disparate del *Falke,* y teniendo, además, las claves de lo que Rafael Vegas y su amigos pensaban de Gallegos, fue fácil seguir su credo y convertirlo en un «padre nuestro».

*—Creo que así fue cómo lo llamó Fuentes en uno de sus ensayos: «padre nuestro Gallegos...» O sea, y corrígeme si me equivoco,* Falke *y la escritura de* Falke *proceden en buena medida de esa novela (hiper)realista que Gallegos nunca escribió: la novela que habría reflejado con fidelidad la visión más disparatada y caótica del mundo*

*que, en el fondo, tenía. ¿No te parece que lo mejor de Gallegos está justamente allí, en esos momentos de «tensión», como tú dices, cuando sentimos que detrás del orden, en lo hondo de una trama novelesca siempre bien estructurada, sigue presente un principio de entropía? Quizá nos hemos acostumbrado a leer a un Gallegos demasiado escolar y edificante, cuando lo interesante es justamente toda la noche que hay en él, esa atracción del abismo que se deja sentir en las mejores páginas no sólo de* Doña Bárbara *sino de casi todas las demás novelas. Pero volviendo a tu novela y al asunto de la estructura, ¿cómo llegas al ensamblaje final de* Falke, *a la idea de la introducción, la coda y las cinco carpetas? ¿Y cuántas páginas (o capítulos) acaban en ese proceso en la papelera?*

—Mi idea original era hacer una recopilacion de toda la informacion que existía: entrevistas, pequeñas crónicas, fragmentos de libros de historia, y combinar sin vaselina lo cierto con lo inventado. Luego opté por algo más fluido y homogéneo, donde el tejido de la ficción y de la historia tuviera una trama más fina. Las carpetas las usé para facilitarme los cambios de ánimo y de ritmo. Hay dos pasos que ahora percibo: el paso de la aventura colectiva a la aventura individual y una aceleración en la narración, me refiero a que cada vez se cubren más días en menos páginas. Diez días en la primera carpeta, un mes en la segunda, un año en la tercera y varios en la quinta. Las carpetas no son capítulos sino diversos momentos en la vida de Rafael, es decir, del escritor.

*—La construcción y la evolución de la voz del protagonista, Rafael Vegas, es sin duda uno de los logros de tu novela. Pero también nos ha sorprendido a muchos la impresionante imitación de la voz de Gallegos, ese ejercicio de estilo en la carta que se le atribuye al comienzo. Creo incluso que algún galleguiano nuestro pensó que se trataba de una correspondencia original. ¿De dónde sacaste el modelo de esa carta? ¿Cómo se mete uno en la piel del Gallegos de 1935?*

—La carta a Gallegos es el gran secreto de la novela. Ya me imagino a más de uno buscando en los archivos, para al final decir: «Claro, si la única copia está en la caja de Rafael». Es curioso cómo, mientras la persona es mejor lectora, asume con mayor facilidad la ficción del *Falke.* Los lectores novatos quieren creer que las carpetas realmente

existen. Una de mis hermanas se metió en mi estudio a ver si encontraba el tesoro. Imagino que estas dudas operan a mi favor. No recuerdo en qué momento arranqué con la carta de Gallegos. Sé que ya tenía bastante camino andado, pues la carta es una crítica del libro. Sé también que en ese tiempo las cosas no iban bien. Recuerdo que el personaje de Rafael no agarraba alma y varias veces estuve a punto de abandonarlo todo. Hasta que alguien me contó que Rafael se había cortado el pelo al rape antes de unos exámenes –así se obligaba a estudiar– y lo usé en el comienzo de la novela. Desde la perspectiva de ese Rafael pelón, la carta que le manda Gallegos, varios años después, salió con una facilidad increíble. Cuando tuve el primer borrador listo decidí darle más consistencia y me puse a leer su correspondencia, pero no recuerdo haber encontrado algo que me sirviera. Donde sí encontré un par de buenas frases fue en un discurso que dió en Ocumare de la Costa. Colocando ese ingrediente al final de la carta todo el texto adquirió una asombrosa veracidad. Del resto no recuerdo haber realizado esfuerzos por encontrar su voz, salvo lo que se contagia naturalmente con una buena lectura. No me preguntes por qué alteré la secuencia de las cartas. En el prólogo digo que lo hice porque así las encontré. Aparentemente era un absurdo poner primero una carta de quien recibe algo y luego la carta de quien lo envía, pero este absurdo podía ser muy útil pues acreditaba que las carpetas realmente existían. Fue una tentación constante el utilizar ciertos errores como pruebas de que habla de por medio un inexperto joven de 20 años. Esa tercera carpeta que se extiende más de la cuenta podía ser un síntoma de que el joven escritor no está tomando en cuenta al lector. Y este lector, algo molesto ante las anécdotas que sobran, por ese mismo mecanismo termina creyéndoselas. En general resultó explosivo unir en un mismo fragmento hechos reales y ficticios. Creo que siempre es así cuando uno escribe, sólo que no nos damos cuenta. Unimos cosas que nos han pasado con cosas que nos han debido pasar, y mil otras combinaciones.

*—Sí, quizá por eso toda novela es como una suerte de Frankenstein, un cuerpo hecho con segmentos de muy distinta procedencia y que a veces gobierna un cerebro que funciona con una lógica propia e imprevisible. Te confieso que una de las cosas que más me gustan de tu novela es ese aspecto heterogéneo y también el hecho de que se presente como la novela que otros no pudieron o no quisieron escribir. Pues no es sólo Gallegos el que no puede o no quiere escribirla. Tam-*

*poco la escribe el malogrado Armando Zuloaga (aunque en la ficción tenía la intención de hacerlo) ni esa otra gran figura de nuestras letras de la que haces en* Falke *un magnífico retrato: José Rafael Pocaterra. Es poco decir que lo conviertes en la viva y patética estampa de la cobardía de muchos intelectuales a la hora de enfrentarse con el poder. Pero al mismo tiempo le debemos, en la ficción, que conserve las carpetas de Vegas y haga posible así que el relato exista. Te confieso que cuando ya estaba llegando a las últimas páginas de* Falke *llegué a imaginar que una de las posibles sorpresas del final era descubrir que el verdadero autor del relato no era Vegas sino el propio Pocaterra, acosado por su conciencia y como en una perversa búsqueda de redención. ¿Te planteaste alguna vez esta alternativa?*

—A Pocaterra lo he leído poco. Las *Memorias de un venezolano de la decadencia* las repasé varias veces, pero me temo que lo hice buscando datos y frases que me sirvieran para *Falke*. Hay una parte en la novela en que Pocaterra cuenta cómo cocinó una paloma que logró atrapar a través de los barrotes. Al terminar su historia alguien le pregunta: «¿Pero eso no lo escribió en su libro?», y Pocaterra le contesta indignado: «¿Acaso por haberlo escrito no lo puedo contar?» Esa fue mi licencia para utilizar muchas de sus descripciones. El mejor cuento es el de Nerio Valarino, un joven al que metieron en la cárcel La Rotunda por muy poca cosa, y que se empeñó en tomar unas fotografías dentro de la prisión. Pocaterra cuenta cómo Nerio fue fabricando la cámara con partes que le mandaba la madre, con la complicidad de su novia, en la viandera. Es un tema digno de una película de Bresson No lo incluí en los cuentos de la travesía porque ocurre después del año 29, pero será un buen tema para una novela corta, si es que decido volver a La Rotunda. Pocaterra se formó en esa cárcel. Allí aprendió idiomas, mucho de su cultura clásica y buena parte de su rencor. Debe haber perdido demasiado tiempo combatiendo, y luego defendiéndose de acusaciones. Es difícil suponerlo enamorado de sus personajes, y menos aún de sus villanos. En eso Gallegos le llevaba bastante ventaja. Su comportamiento en el barco quizás lo marcó para siempre, lo convirtió en personaje y lo agotó como escritor, al punto de que ya nunca podría contar la aventura y se limitó a rumiar su fracaso. ¿Recuerdas el final de *El motín del Caine* de Herman Wouk? En la escena final el abogado culpa al escritor de todo lo que pasó en el barco, de haber creado la tensión que enloqueció al capitán. Algo de

eso debe de haber pasado en el *Falke*. No sé por qué no exploté más esta idea. Otro personaje que me viene a la mente es Lord Jim, sólo que más viejo, cansado y, por supuesto, sin la redención final.

*—Ya al final de la novela, refiriéndose a su experiencia como joven médico en el sanatorio de Llobregat, Rafael Vegas le escribe a Gallegos: «Dice un investigador que la histeria es como una plataforma donde rebota todo lo que nos acontece, impidiendo que lo vivido pueda transformarse en experiencia. Esto hace que nos quedemos continuamente en la superficie, sin llegar jamás a profundizar, sin llegar a tener una visión interior, sin llegar a unir nuestro pasado a la historia del hombre sobre la tierra. Tenemos pues que Venezuela es un país histérico sometido a una repetición infernal. Nuestra mayor pobreza es carecer de una verdadera historia de nuestro empobrecimiento». Creo que casi todas las reseñas que se han escrito sobre tu libro citan estas frases, como si fueran la cifra, el resumen o la clave de lo que* Falke *nos dice sobre la situación actual de nuestro país. Yo me pregunto y te pregunto, sin embargo, qué tan de acuerdo (o en desacuerdo) está el autor Federico Vegas con ese diagnóstico de Rafael Vegas. O para ponértelo mas claro: hoy por hoy, ¿qué tan histérica es para ti la historia de Venezuela, Federico?*

—Comienzo hablándote de un sueño en el que cargaba un inmenso frasco que, de repente, se deslizó entre mis brazos y se partió sobre un piso de granito pulido. Era peligroso e inútil recoger los pequeños fragmentos de vidrio. El estrépito y el desastre eran irreversibles y definitivos. Me quedó en el alma y en los brazos una inmensa sensación de fracaso. Al tratar de encontrar un significado a mi sueño sentí que había algo en las letras de «frasco» que lo emparentaban con «fracaso». Esta relación entre el fracaso y un frasco roto, que comenzó siendo onírica y luego onomatopéyica, resultó ser también etimológica. «Fracasar» viene del italiano *fracassare:* «destrozar», «quebrar ruidosamente, hacer trizas». Y este *fracassare* procede a su vez del latín *quassare* «quebrantar». Por otro lado vemos que «Frasco», viene del gótico *flasko:* «funda de mimbre para una botella». Una de los derivaciones directas de frasco es «fiasco», un reconocido pariente de «fracaso». Lo terrible de llevar a cuestas por la vida un frasco lleno de proyectos y fantasías es la ambigüedad y la incertidumbre que sentimos al rodearlo y sostenerlo entre los brazos. No sabemos si lo protegemos de

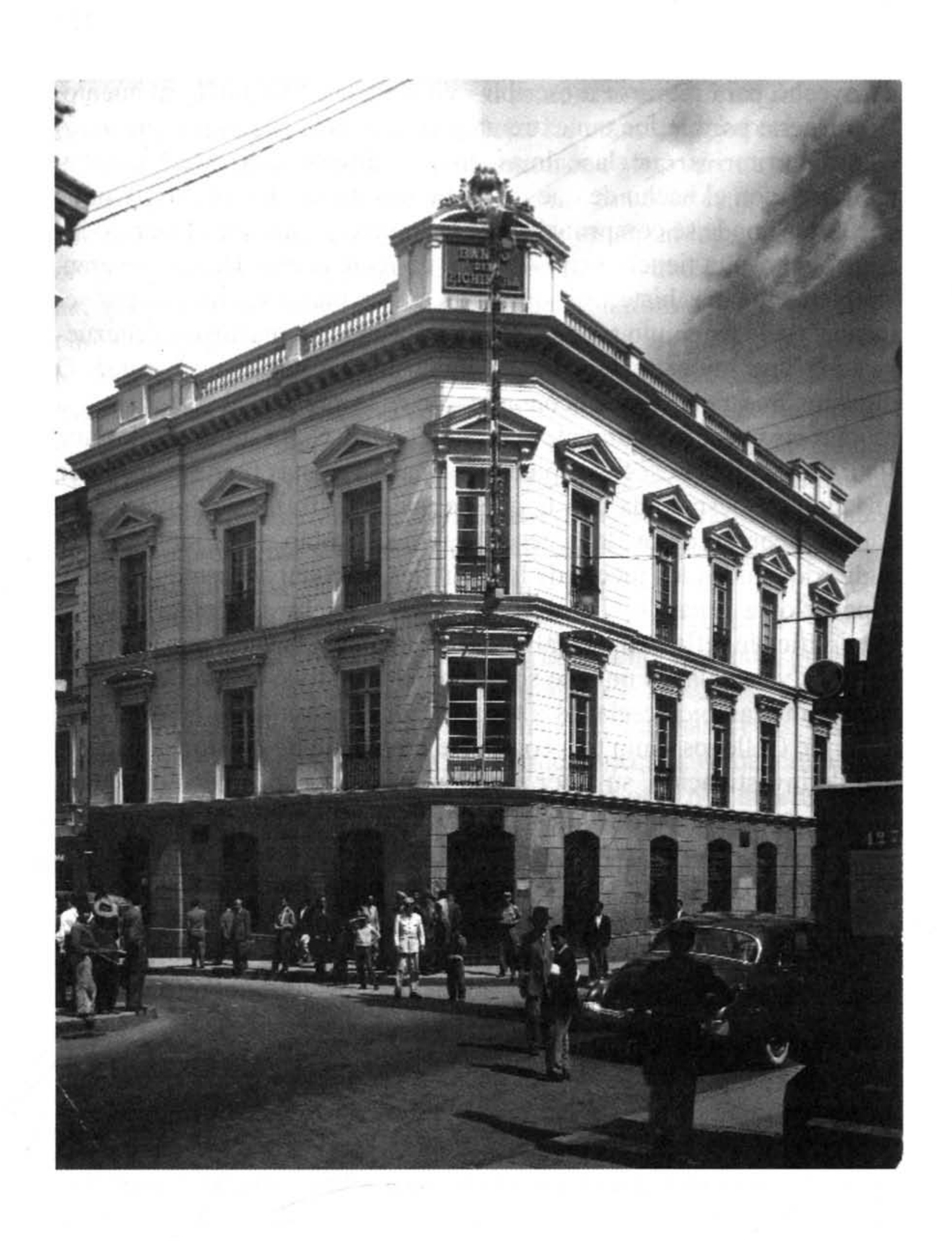
tropiezos y dificultades externas, o si somos nosotros mismos quienes en un aparente descuido podemos aflojar las manos y dejar caer a nuestra preciosa carga. ¿Es suficiente avanzar con sigilo frente a posibles trampas externas para tener éxito, o debemos también estar prevenidos contra ese íntimo enemigo que se esconde en algún lugar de nuestros codos y muñecas? Jung describe la histeria como una repetición infernal rebotando constantemente sobre una plataforma, pero podemos también imaginar un frasco que se va llenando e hinchando fatuamente de aquello que no hemos sabido asimilar, el peso de las verdades asumidas, las experiencias desperdiciadas, los mitos ajenos, la paciencia abúlica. Llega un momento en que el contenido no guarda relación con el continente, y esta desproporción expande el frasco haciéndolo cada vez más insostenible. El miedo nos incita a aferrar desesperados el enorme recipiente y así es cómo sofocamos a nuestra propia historia, una historia que no hemos asumido y que ya es imposible digerir. Sentimos terror de que aquello que contiene lo acontecido se caiga, se quiebre y nos hiera con sus fragmentos. Es entonces cuando, paradójicamente, la única salida es el acto de romper ese frasco. Pero no tenemos la valentía de lanzarlo al piso sino que, muchas veces, inconscientemente, lo dejamos caer. ¿Cuál será entonces la verdadera identidad del fracaso? ¿Se agazapa en nuestro interior o nos acecha desde rincones que no nos pertenecen? ¿Limpia y es reutilizable, o corta y es irreconstruible? ¿Es una entrada o una mala salida? ¿Merece ser bienvenido y aceptado o solo es digno de exorcismos y de un alerta rechazo? Y aquí llegamos a la reflexión del *Falke:* la peor opción es que el frasco rebote, y siga engordando.

—*Termino con otra cita de las páginas finales de* Falke: *«¿Existirá un manifiesto político más esclarecedor, más penetrante e imperecedero que sus novelas?», le dice Rafael Vegas a Gallegos en la misma carta. Creo que* Falke *es, en más de un sentido, una novela galleguiana y de esto hemos estado conversando, pero me gustaría saber cuál es hoy tu lectura, dentro y fuera de la novela, de esa dimensión política de la novelística de Gallegos. ¿Qué nos dice de nuestro pasado, qué de nuestro porvenir?*

—Te hablé tanto del frasco que olvidé responderte sobre el histerismo venezolano. Yo tuve la inmensa suerte de ser paciente de Herrera Luque a los 20 años. Aunque si al tipo no llega a darle una úlcera –que

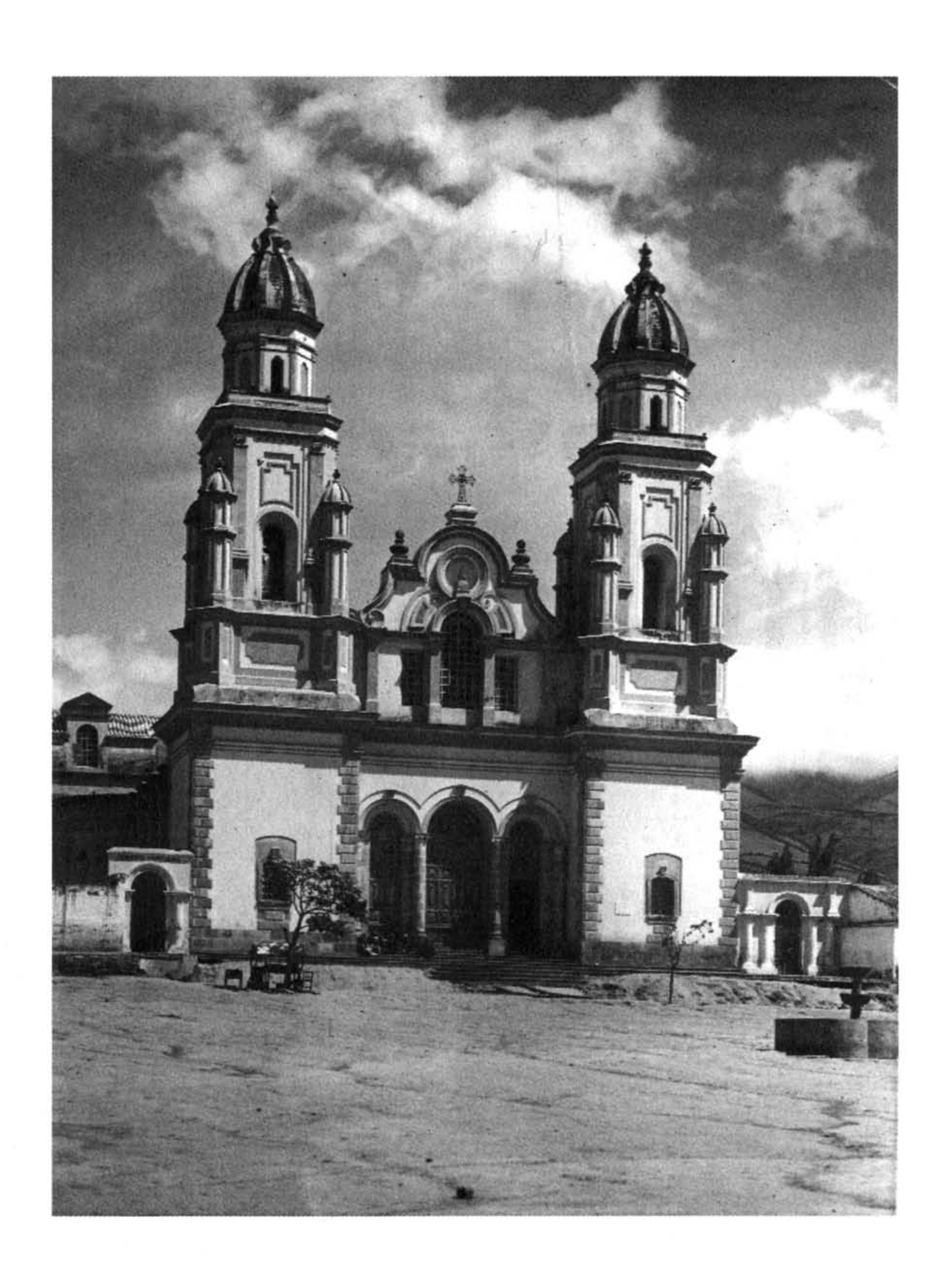
aprovechó para retirarse a escribir– yo no estaría contando el cuento. Digo suerte porque fue tan extrema y desquiciada su terapia que abrió en mí territorios que las almas en paz desconocen. Me asustaba, recuerdo, con el hecho de que mi padre pagaba sus honorarios. Citaba encuestas donde se comprobaba que las mujeres a las que el marido les paga la consulta tienen menos *chance* de recuperarse. Decía que eran, simplemente, más histéricas, que se aferraban más a sus frascos por ser incapaces de tener uno propio. Según esa ecuación machista, Venezuela sería una mujer histérica mantenida por un accidente natural. O digamos que tiene bases económicas que se prestan al histerismo, a rebotar en sus enfrentamientos con la realidad. Si a esto le añades una figura masculina posesiva, epicéntrica, cada vez más fuerte y dueña de una riqueza desmedida con la que se puede disfrazar cualquier realidad, se generan casos de histerismo radical, como el de juntar en un auditorio a todos los jueces de la república, tribunal supremo incluido, y ponerlos a gritar: «¡Uh, ah, Chávez no se va!». Esa alegría servil ejemplifica la reflexión de Gallegos que incluí en la carta que le inventé: «Los venezolanos no sólo somos rebeldes a toda ley, deber o autoridad, sino también esclavos a toda fuerza e instrumento de toda tiranía». De Gallegos tomo tres cosas que creo ya te he citado: su capacidad de investigación, su amor y comprensión por los malos del cuento, y la cara que tenía cuando lo llevaban al aeropuerto después de derrocarlo. Creo que estaría pensando: «El que se mete a presidente de Venezuela, o a escritor, es porque no tiene nada mejor que hacer».

París-Caracas,
diciembre de 2005-febrero de 2006



Banco de Pichincha, Quito

# CALLEJERO



Santuario de El Quinche, Pichincha

# Entrevista con Julio Caro Baroja

*Luis Bodelón*

Manuscritos, cartas, dibujos, pinturas, fotografías, libros y otros recuerdos ofrecían testimonio recientemente, en las salas del madrileño Centro Cultural Conde Duque, de la vida y obra de un hombre singular. Quienes lo conocimos atesoramos en la memoria fugaces pero inolvidables momentos. Aquella tarde en el Ateneo, en 1987, cuando, tras una conferencia sobre «La Romanización en Vasconia», abierto el turno de preguntas, dirigió sus ojos al público mostrando una mirada penetrante, enérgica, dispuesta a atrapar al vuelo cualquier comentario. Fue un momento de silencio. Un hombre solo. Un auditorio. Pero aquella mirada nos interrogaba a todos no únicamente desde el presente, aquí y ahora, sino desde los muchos presentes, los muchos allí-entonces, que había descubierto el tema de la conferencia. Unos segundos. Una mirada recorriendo la sala. Y la confianza cierta de que la Historia, allí, ahora, podía abrir innumerables puertas a través de don Julio Caro Baroja.

Explorador del pasado en tantas facetas de la Historia, desde la antropología, la arqueología, el trabajo de campo, la etnología, epigrafía, toponimia, arquitectura y tecnología popular, etc., la obra de Caro Baroja es signo de labor amplia, profunda, crecida durante años de consideración atenta de hechos, documentos, fuentes. Lo histórico, que es devenir humano, exige una mirada especialmente alerta, fría, desapasionada, para sostener el equilibrio entre hecho e interpretación, para mantenerse a distancia, incluso, de la interpretación. Una mirada minuciosa, meticulosa, de investigador, para apartar quintaesencia de fárragos. Puede ser posible deducir necesidades, motivos, pasiones, prejuicios, sinrazones, sí, pero hay que tener cuidado con el mundo histórico en que se dan los hechos. «El investigador puede no salirse de su época. El problema es no confundir la medida con lo que se mide», apunta Caro. «Hay que tener una perspectiva, analizar el pasado, cómo es, más que como se ve. Yo sigo el criterio de la Morfología, o sea, el de clasificar y ordenar desde los aspectos concretos, desde lo

que está entre las manos. No quiero confundir el problema de la forma con el de la interpretación, porque si no se corre el peligro de mezclar los criterios psicológicos con los datos objetivos. Por ejemplo, en el Carnaval. No es lo mismo la Bacanal Griega que el Carnaval Medieval o una Fiesta Primitiva de desorden»[1].

Sus comentarios, aclaraciones, notas, apartan de las ideas generales y hacen reconocer lo particular y singular, el hecho vivo mismo, sin adscripción a teoría, ideología o sistema. El dato mínimo, la olvidada anécdota, los afanes honestos, rocambolescos o taimados de los hombres, pasan por su pluma dando cabal cuenta de posturas e imposturas, luces y sombras, en el teatro del mundo.

La Historia como representación. La Historia como narración. «Pero, ¿qué sentido le da usted a la narración, si no hay uno, si hay cientos de géneros de narración posibles...?[2]

Una historia distinta para el labrador, el marinero o el rey. Para el pastor, el inquisidor o el soldado. Para el cristiano, el morisco o el judío. Para Santa Teresa o Voltaire.

¿La Historia? «Una representación del pasado. Muchas representaciones del pasado. Miles de representaciones del pasado», decía don Julio en entrevista del cinco de febrero de 1988, en Madrid.

Seguidamente, aquella entrevista, que permanecía inédita, nos acerca de nuevo, por un momento, a la personalidad y obra de Caro Baroja.

*—Historiador, antropólogo, etnólogo, biógrafo, lingüista, ensayista... ¿Con cuál de estas facetas se identifica usted más? ¿Las agruparía, quizá, bajo un denominador común?*

—Pues, en realidad, yo ahora creo que hago más trabajos de historia y algo de ensayo que de etnología y antropología. Es decir, que a lo largo de mi vida, que ya no es corta, he tenido intereses distintos. Comencé teniendo un interés muy fuerte por la etnografía, los pueblos, sus costumbres. El calificativo de antropólogo siempre me ha parecido excesivo, ser especialista en el hombre es mucho decir. Lo que ahora se llama antropología cultural o social es una parte muy pequeña del conocimiento del hombre y se achica más todavía en la enseñanza universitaria. Lo que resulta claro es que todas estas áreas son ciencias

*1 Entrevista con Julio Caro Baroja. Luis Bodelón, 1986.*
*2 Idem.*

humanísticas, que no son ni física ni matemáticas, ni tampoco tratan de las mismas materias. Más que seguir un método, en los temas que me he ocupado, aunque variados, hay coherencia.

*—¿Cuáles de sus trabajos le han resultado más curiosos o atractivos, más sorprendentes para usted mismo?*

—Yo diría que hay libros que he escrito un poco de encargo y cuyo resultado me sorprende porque los encuentro muy exteriores a mí mismo, como en una nebulosa. El libro, por ejemplo, de *Estudios Saharianos* me parece escrito por otra persona. Otros trabajos los comencé con mucho entusiasmo, pero finalmente me produjeron una gran desolación, como en el libro sobre los judíos, cuyo contenido me ocupó tres años y acabó siendo para mí una tristeza. Luego están los libros de memorias que, al haberse escrito en etapas distintas, revelan muchos aspectos que hoy día tampoco tienen a lo mejor mucha significación y se pierden en un pasado.

*—En su actividad como investigador, ¿distinguiría diferentes etapas o períodos?*

—Sí, sí, claro. Yo puedo considerar que hay una primera de aprendizaje, entre el año 30 y 44-45. Son quince años muy complicados, es el unir las curiosidades personales con seguir una carrera un poco rígida, con materias que no le interesan a uno. Luego la crisis enorme de la guerra civil, que nos ha deformado a todos los que pasamos por ella; seríamos otros completamente distintos sin la guerra. Luego viene la postguerra y, a partir del 50, van desapareciendo parientes, se trata de una liquidación generacional. Después, desde el 57, viene una época de reorganización en la familia, de cierta tranquilidad. Del 73 en adelante es un momento de tránsito, en que se pasa de la madurez a la vejez. Es como un acto final de la vida, por mucho uno sepa que está vivo, o que las facultades mentales se van a conservar, ya se sabe que todo es muy limitado. En la juventud uno piensa en detalles y cosas pequeñas y, después, uno se da cuenta de lo relativo del valor de hechos concretos investigados en pequeño.

*—¿Quiénes diría que han sido sus maestros?*

—Hay maestros oficiales y otros en el sentido más grande de la palabra. Yo siempre digo que los maestros los he tenido en casa, con mis tíos Pío y Ricardo, en mi propia familia. Luego, en la Universidad de Madrid, tuve algunos maestros buenos, como Obermaier, Millares, García de Diego. En el Instituto estudié con don Francisco Barnes. Fuera de instituciones, Barandiarán, Aranzadi, fueron personas que me atendieron mucho y con las que tengo una deuda. Hoy día existe cierta costumbre a anular el trabajo de los predecesores.

*—¿Cómo ve la leyenda de hombre rebelde, de solitario, que ha circulado en torno a Pío Baroja?*

—Eso son tópicos. En España la gente es muy aficionada a saber de una persona sólo por adjetivos. Se dice que mi tío tenía mal carácter, pero la fama es una cosa y la realidad otra. Eso de no comulgar con ruedas de molino aquí molesta mucho. En la juventud uno es más áspero, más rebelde. Mi tío, de mayor, era muy suave, con una tranquilidad de ánimo ante todo, ante la muerte, enorme.

*—A nivel de inquietudes personales, de atmósfera cultural, ¿cómo ve el momento actual de nuestro país?*

—Creo que hay posibilidades económicas para trabajar, para viajar, para conocer el mundo, mucho más que nunca. Desde el punto de vista público hay muchas oportunidades. A nivel de personas, sin embargo, no existen quizá tantas figuras como en otros tiempos. Hay un amaneramiento mental de creer que el pensamiento tiene que estar en contacto con ciertas ideologías. Ahora está el tópico de que el intelectual tiene que ser una especie de santón de la izquierda. La izquierda, el progreso, son muchas veces palabras con un contenido que no corresponde a lo que existe.

*—Hagamos una pequeña cala en sus hábitos de escritor. ¿Prefiere manejar uno u otro papel? ¿Algún tipo de pluma, lápiz o bolígrafo? ¿Fuma? ¿Toma té o café? ¿Suele pasear?*

—Yo escribo a mano, en cuartillas, y con un bolígrafo azul o negro (Stabilo). No fumo. Salvo a la hora de comer, en que suelo tomar cerveza, el resto del día lo que más bebo es agua, pero no licores ni otro

alcohol. Me levanto pronto y escribo por la mañana y, a veces, voy a una librería por la tarde, pero la idea del paseo por el paseo no me atrae, me parece casi una prescripción médica. Cuando salgo prefiero dirigirme a alguna parte, hacer algo concreto. Pasear por pasear puede ser, a veces, dar muchas vueltas a las cosas en la cabeza.

*—¿A qué paisajes de España se siente más vinculado?*

—Ahora no sé, en 70 años que recuerdo de viaje, la verdad es que los pueblos de España se han afeado mucho. La mejoría material ha envilecido y enfangado muchas cosas. Por Álava hay pueblos ahora con hangares, depósitos, construcciones de cemento. Como no se cuiden las cosas, yo temo que España se afee todavía mucho más.

*—Volviendo a la Historia, Tuñón de Lara ha escrito alguna vez que «hay que apartar los juicios de valor de la ciencia histórica» pero, ¿no diría usted que los mismos hechos de la historia son expresiones de los valores de una época que, incluso, al elegir un área para investigar ya se está eligiendo una parte de la Historia?*

—Sí, claro. La Historia, como todo, es una representación, se vuelve a presentar una cosa que ocurrió. Pero Tuñón de Lara también hace una interpretación materialista, marxista, de la Historia, y esto es un juicio. Cada época tiene una visión propia, propiciada por una escuela dominante, pero la Historia a mí me parece que es mejor entenderla como una representación de hechos, de ideas, de personalidades, caracteres.

*—¿Tendría usted una particular filosofía de la historia?*

—Tampoco creo que haya una sola filosofía de la historia. Ha habido representaciones esquemáticas, por ejemplo, la filosofía optimista de Leibniz, cuando decía que vivimos en el mejor de los mundos posibles. Luego, otras personas, toman la posición de que el mundo es una especie de infierno u hospital. El asunto es no confundir representaciones particulares de las cosas con todo lo que ocurre.

*—¿Aplicaría los postulados biológicos de la selección natural –la lucha por la existencia, la busca de mejores formas de organización, el predominio del más fuerte– a los procesos históricos?*

—Yo no soy darwinista. Aunque los católicos crean que el darwinismo es una defensa del materialismo, en el fondo tiene una mística que corresponde a un ideal optimista. Esta representación del hombre como centro del mundo y final de un proceso, colocado en la cima, me parece un maximalismo. Creo en las transformaciones, pero no que el hombre haya sido el mejor resultado. Yo no soy evolucionista.

—*¿Le gustaría hacer un poco de psicología? Dígame, ¿cómo definiría los siguientes términos?*

—¿Conocimiento? Una pretensión de la inteligencia del hombre. ¿Realidad? Un espejo. ¿Humanidad? Un propósito que tienen algunos y que otros dicen que tienen sin tenerlo. ¿Pasión? Una exacerbación momentánea de los sentidos. ¿Lenguaje? Un sistema de sombras. ¿Experiencia? Algo muy corto y que no sirve para lo que dicen (que la experiencia es la madre de la sabiduría, del conocimiento). ¿Amor? El sentimiento fundamental del hombre, el que justifica la vida humana. ¿Tecnología? Un arma de dos filos. ¿Organización? Algo que se dice que se prepara y metodiza y, en realidad, no tiene ese carácter de racionalidad que se promete. ¿Sexo? Algo que es muy duro de llevar en la juventud y que en la vejez resulta bastante indiferente. ¿Ciencia? Un conocimiento real con un ropaje fastuoso. ¿Soledad? Una situación que en ciertas horas de la vida es desesperante y en otras es la más agradable que se pueda apetecer. ¿Naturaleza? Algo que tiene un parentesco muy grande con uno, pero creo que unas veces es como la madre y otras como una mala madrastra. ¿Historia? Una representación del pasado. Muchas representaciones del pasado. Miles de representaciones del pasado.

—*¿Está preparando ahora algún trabajo?*

—En este momento he terminado unos guiones de conferencias: sobre el pesimismo, con motivo del bicentenario del nacimiento de Schopenhauer; otro toca el tema del libre albedrío; un tercero está dedicado a la historia como representación. Haré un tomito con estos ensayos[3]. Luego tengo algunos trabajos sobre los medios que circundan al hombre, el paisaje como escenario, como medio de representación del hombre. Será un libro que se titulará Teoría del Paisaje[4].

[3] Palabra, sombra equívoca, *Julio Caro Baroja, 1989.*
[4] Arte Visoria, *Julio Caro Baroja, 1990.*

—*¿Cómo prefiere pasar sus ratos libres?*

—Ahora, para descansar, escucho música, piezas sencillas, canciones italianas, romanzas, más que grandes óperas o composiciones.

—*Usted ha escrito sobre su tío, Ricardo Baroja, hermano de Pío, como pintor. ¿Qué hay de cierto en la participación de Ricardo en el redescubrimiento del Greco, a fines del siglo XIX?*

—Eso fue parte de un movimiento en el que participaron mis tíos, las tertulias literarias, artísticas. Esto no se recuerda. En el libro de Marañon sobre El Greco no hay una línea acerca de *Camino de Perfección,* un libro en que mi tío Pío habló sobre El Greco mucho antes que otros.

—*¿Diría que en el carácter español pesa mucho el pasado, que tenemos manías sociales, prejuicios heredados, formas de hacer que, en realidad, serían más de antes que de ahora mismo?*

—No creo que al español actual le pese mucho el pasado. Creo que le pesa mucho más el consumo de cosas. Música, medios audiovisuales... Creo que el español no está muy apegado al pasado.

— *¿No cree que hoy día existe cierto peligro de que la cultura adopte fórmulas dadas por el consumo, por el mercado?*

—En España vivimos un poco una cultura de traducciones, un poco de prestado sobre lo que se hace en otros países. El ritmo del consumo, sí, es preocupante en relación con la capacidad de conocer del hombre. Producción y fabricación pueden banalizar la sociedad. El conocimiento clásico, la reflexión, la meditación, está desapareciendo. Sería temible que nos contentaramos con un pseudo-conocimiento, con imágenes que no escondieran nada detrás.

—*Haciendo un balance, en el debe, en el haber, ¿qué diría que ha supuesto el siglo XX en la historia humana?*

—Desde el punto de vista técnico y físico-matemático, debe ser uno de los siglos de más profundización en conocimientos. Desde el punto

de vista de la Humanidad, se ha puesto mucho al servicio de las personas, hay más medidas para conocer. Desde el punto de vista de la Historia, es uno de los más desastrosos: matanzas de pueblos, revoluciones sangrientas... Con todos los respetos a los que creen tanto en nuestro siglo, no creo que el siglo XX sea un siglo modelo en sí.

*—Recientemente se celebró en Madrid y en San Sebastián el 73 aniversario de un sabio español. El acto se convocó con este lema: «Julio Caro Baroja. Homenaje a un sabio escéptico». ¿Se vería usted a sí mismo, efectivamente, como un sabio escéptico?*

—Yo, propiamente, escéptico no he sido. Escepticismo es poner un poco todo en duda y tener un tanto una visión indiferente, igual, de todo. Yo sé muy bien las cosas que me gustan, que me causan admiración, y, en eso, diría incluso que soy apasionado.

*—¿Qué escritores, qué pintores, le han atraído más?*

—Yo no soy de un gusto particular, me han interesado muchos. La última ola del siglo XX, el arte moderno, en pintura, en literatura, no me atrae mucho. En cada época hay algunas personas con una significación, pero hacer una elección, en concreto, pues no. Me pueden gustar Aristófanes, Cervantes, mi tío, Stendhal, pero, claro, la literatura, la pintura, es un mundo, no se puede hacer una elección. Si tuviera que elegir yo diría que me atraen la pintura italiana, Velázquez, el Impresionismo, pero no el cubismo ni el arte abstracto.

*—Por último, ¿hay algún pensamiento que le atraiga especialmente? ¿Algo que sea, para usted, un lema?*

—Como lema tengo siempre el actuar según el modelo de los míos y atenerme a lo que ellos me han enseñado. En eso soy un poco piadoso: atenerme al culto de los antepasados y a lo que ellos me enseñaron.

# Miguel Reale (1910-2006) *In memoriam*

*Zdenek Kourim*

Una de más grandes personalidades y un actor de primer plano de la cultura brasileña contemporánea, eminente jurista y filósofo de fama internacional, Miguel Reale, falleció el 14 de abril pasado en São Paulo.

Nacido el 6 noviembre de 1910, entró temprano en la vida pública como uno de los destacados representantes del «integralismo», movimiento nacionalista y espiritualista de la ultraderecha brasileña. «No niego haber experimentado un entusiasmo excesivo y hasta ingenuo para las realizaciones fascistas e incluso hitleristas, pero es necesario situarnos en la época (1932-1937) para darnos cuenta de esos desvíos ideológicos», escribe en sus *Memorias.* Sus dos primeros libros –*El Estado moderno* (1933) *y El capitalismo internacional* (1935)– ofrecen una fundamentación teórica y didáctica a la vez anticomunista y anticapitalista– para esta corriente que debería desembocar en la instauración de un *«puro corporativismo,* el único compatible con la Democracia Integral». Secretario Nacional de Doctrina, participa al *putsch* liberal-integralista contra el gobierno del presidente Getúlio Vargas en 1938, pero –después de su regreso del breve exilio italiano, un concurso exitoso y doctorado en derecho– ya en 1941 deviene, en parte gracias a la intervención de éste, catedrático de filosofía del derecho en la Facultad de Derecho de la Universidad de São Paulo. En 1942 es nombrado miembro del «Consejo Administrativo del Estado», en 1947, y de nuevo en 1963, Secretario de la Justicia y de los Negocios Interiores del Estado se São Paulo, y en 1949 es elegido rector de la Universidad de São Paulo, función que ejerce también de 1969 hasta 1973.

Reale fue fundador (en 1949) de la más prestigiosa organización filosófica brasileña, del Instituto Brasileño de Filosofía, el cual presidió hasta su muerte, y director de *Revista Brasileira de Filosofia* –«el mayor y más expresivo repertorio del pensamiento nacional»– que sigue siendo publicada sin interrupción desde 1951; en 1954

fundó también la Sociedad Interamericana de Filosofía cuyo presidente fue elegido dos veces. Doctor *honoris causa* de muchas universidades latinoamericanas y europeas, es autor de vasta y polifacética obra que abarca los dominios de filosofía, filosofía del derecho, política y teoría del Estado, derecho positivo y literatura, incluyendo poesía.

Reale filósofo había sido el principal representante de la corriente gracias a la cual el pensamiento brasileño maduró y que siempre en él prevalece: del «culturalismo». Se trata de un «movimiento intelectual abierto», no asimilable ni a una escuela o reductible a una teoría única, movimiento que «reúne a pensadores de diferentes orientaciones, todos convencidos no solamente de la modernidad y actualidad de la "Teoría de la Cultura" –como corolario necesario o extensión de la "Teoría del Valor"– sino también del hecho que en los países en desarrollo la cultura es menos un tema académico que un imperativo de supervivencia». Al haber constatado la unilateralidad y sectorización reinantes en la esfera jurídica, Reale llegó a una visión globalizadora y operativa que debe captar la realidad «en su integridad, lo que implica que sea investigada en sí misma y en función de los fines que emanan de ella o que con ella se correlacionan en una unidad dinámica, pero sin abandono de las fuentes ordenadoras de la subjetividad»; y esta concepción, «adherencia a la realidad», constituye probablemente –según él– «los dos puntos cruciales de [su] pensamiento».

Al despliegue más fundamentado, a la explicación más acabada y generalizada de las susodichas teorías, son dedicados ante todo los libros *Experiencia y cultura* (1977), *Verdad y conjetura* (1983) *y Paradigmas de la cultura contemporánea* (1996).

Empleando por útil metódico el «criticismo ontognoseológico», que concibe el saber como «totalidad concreta» y la realidad humana como «esencialmente dialéctica», Reale puede ahí aseverar que el fundamento de las funciones ónticas, gnoseológicas y teleológicas es, en última instancia, axiológico, que la investigación sobre este tema debe centrarse ante todo en «el problema del *valor»*. El culturalismo así comprendido y puesto en praxis teórica llega de esta manera a una «superación de la antítesis realismo-idealismo», la cual, transformada en «la relación de complementariedad» –sujeto/objeto y ser/deber ser– disuelve, superándola, «la contraposición entre naturaleza y espíritu». El reconocimiento del hecho que «el *ser* del hombre es su *deber ser»* implica a su vez el reconocimiento de carácter onto-

lógico del problema del valor; en consecuencia, el hombre se revela en tanto que *«el único ente que, originariamente, es y debe ser».* Tesis que desembocan en la conclusión de que «en la raíz de la cultura [se halla] un presupuesto axiológico fundamental, razón de su ser y de su devenir: el valor de la persona humana como valor-fuente de todos los valores, al comenzar por valor fundador de la libertad». Y sólo esta «correlación esencial» en su proyección práctica garantiza, y tiene por resultado en el curso de la historia la «pluriuniversalidad de la cultura»[1].

Del conjunto de obras de Reale sobre la teoría jurídica y filosofía del derecho que le procuraron a la vez una materia concreta como punto de partida a la elaboración de su doctrina filosófica general y le permitieron entrever e intentar –en «un curioso diálogo entre el filósofo y el filósofo del derecho»– la aplicación en un campo específico de las ideas así descubiertas y ordenadas, destacan sobre todo los libros *Fundamentos del derecho* (1940; trad. española 1976), *Filosofía del derecho* (1953; trad. española 1979), *El derecho como experiencia (1968) y Teoría tridimensional del derecho* (1968; trad. española 1973 *y* 1997). El título de este último designa el mayor hallazgo teorético del autor en el dominio dado, el de la superación de las «dos posiciones unilaterales del derecho, del normativismo y del empirismo positivista» por la «comprensión de la dialéctica de implicación y polaridad, o mejor, de complementariedad, que correlacionan *hecho, valor y norma».* El derecho considerado «como una *"integración normativa de acuerdo con valores"»* está así efectivamente vinculado «al "mundo de la vida" y corresponde a la intencionalidad del autor al hacer efectivo su «supremo propósito», es decir «la captación de la realidad en toda su interpolaridad, como exigencia primordial de la democracia social».

Las reflexiones «de mayor importancia» en la esfera de la política que marcaron la definitiva superación de su integralismo, Reale las ha reunido en el volumen *Pluralismo y libertad* (1963), donde traza «las bases del *social-liberalismo»,* fundado sobre «una concepción plural del ordenamiento jurídico-político» que aseguraría un justo equilibrio entre los derechos del individuo y de la colectividad estadual en una perspectiva en la cual «el ideal [...] es el *real presente* como forma esencial del futuro». El desarrollo posterior de esas ideas lo ofrece el

[1] *Para completar la información contenida en estos párrafos cfr. Z. Kourim:* La obra filosófica de Miguel Reale y la emancipación intelectual de Brasil, *in CHA, nº 543/1995, p. 19-38.*

libro *El Estado democrático de derecho y el conflicto de las ideologías* (1998), en el cual el autor contrapone a la falsedad y nocividad de intentos para encajar la vida humana en los «esquemas de un modelo ideal extrapolado y puesto "ab extra"», y en realidad determinados ideológicamente por una antropología preestablecida, su teoría de subjetividad concreta y dinámica. Dinámica, porque la subjetividad existe y se desvela en el proceso histórico sólo «como *intersubjetividad o socialidad»,* como intercambio circunstancial entre «el yo y el *otro»,* pero no espontáneamente evolutivo ya que la constitución de su núcleo está «condicionada trascendentalmente». La persona humana no cabe en una simple *«categoría históric,* al contrario, lo *social ya está en el hombre como tal».* Se trata pues de la «primera y primordial *invariante axiológica,* es decir el primer valor que, una vez puesto a la luz de la comprensión del hombre, en un momento dado de la historia, se revela como *auto-revelación perenne»;* un *a priori* que hay que desarrollar en su doble dimensión –ontológica y deontológica– para que devenga un máximo referencial del proceso histórico y de la vida cotidiana.

En la realización de esta última exigencia culminan a la vez la praxis de Reale y su carrera oficial: nombrado supervisor de la «Comisión Revisora y Elaboradora del Código Civil», se hizo «padre» del Nuevo Código Civil Brasileño que entró en vigor en 2001 y al cual supo imprimir los trazos esenciales de su filosofía. Considerado como «la constitución del hombre común», el texto del Código es fundado así en tres principios: el de «eticidad» que pone en centro «el valor de la persona humana como la fuente de todos los valores», el de «socialidad» que estipula la preponderancia de «los valores colectivos sobre los individuales sin que se empero pierda el valor fundador de la persona humana», y el de la «operatividad» que instaura la preferencia del aspecto concreto «sobre el elemento puramente teorético-formal».

De las obras literarias de Reale deben ser mencionadas al menos *Figuras de la inteligencia brasileña* (1984) –donde el autor interpreta con empatía el legado intelectual de unas doce relevantes personalidades de su país–, *Sonetos de verdad* (1984) –en cuyo prefacio niega «la contraposición entre *idea e imagen»,* porque «la palabra oculta en la médula de su sentido la raigambre intencional que le he dado el ser, poniéndola como eidos y como imagen»– *y De las letras a la filosofía* (1998) –que constituye una demostración de la posibilidad de tal puente entre la poesía y las ideas.

He aquí dos ejemplos para ilustrarlo:

«La *Poesía*
es la Idea
convertida en Imagen
al soplar de los vientos.
Deviene Retoño
y de él brota la
*Rosa,*
guardando consigo Espinas
Perfumes
Raíces».–

«El culturalismo es primeramente la comprensión de la filosofía como auto-revelación del hombre que confía en su poder nomotético, en la fuerza de sus intuiciones fundadoras, en rigor de sus cálculos lógicos y matemáticos, en la objetividad de sus leyes científicas, en el esplendor de sus obras artísticas, en suma en el abanico abierto para la potencialidad creadora de la mente humana. Culturalismo y humanismo son pues términos reversibles».

En resumidas cuentas, no es en nada extraño y excesivo el siguiente mensaje que el presidente Luiz Inácio Lula da Silva dirigió a la familia del difunto:

«La pérdida del profesor Miguel Reale nos entristece a todos. Su grande contribución al pensamiento filosófico, a la educación, al saber jurídico y su participación especial en el establecimiento del nuevo Código Civil brasileño permanecerán vivientes en la memoria de la Nación».



Balandrinas. Playa de Jaramijo

# Carta de Buenos Aires. Poesía en movimiento

*Esther Andradi*

«La poesía es presencia física, afirmaba Borges, una experiencia inmediata...» Y debe ser así nomás. Por lo menos en Buenos Aires, cuatro años después de la debacle que de la noche a la mañana catapultó a la pobreza al 50 por ciento de la población, la poesía fluye como producto de primera necesidad y se ofrece hasta en el Metro en abierta competencia con milagrosos santos locales y baratijas *madeinchina.* Para esta cronista el recorrido comenzó un tórrido domingo a las seis de la tarde en la Librería del Mármol en el barrio de Palermo Viejo, continuó el lunes en la Boutique del Libro de Villa Urquiza con el poeta Mario Nosotti, después en el bar Gildo en el barrio de Almagro con la poeta María del Carmen Colombo, coordinadora de talleres, y en Barrio Norte con la escritora Liliana Heer, del *staff* de la revista *Apofántica.* Y el fin de semana entrante en *Intervenciones Portuarias,* una propuesta multimedia que funcionó como Estudio Abierto en el antiguo Hotel de los Inmigrantes en la Dársena Norte, instalado en un predio que ofrecía jacarandaes en flor y música en vivo. Fue allí donde la mirada se detuvo en las carretillas que a fines del siglo XIX usaron los inmigrantes para descargar sus bártulos, y más tarde, ya de madrugada, reuniendo los tiempos, los cartoneros, esos nómades urbanos, transportaban los desechos de cartón usando –casi– las mismas carretillas. Los límites del tiempo se borronean en la ciudad del río y la penuria. Si esto no es poesía, la poesía dónde está, predicaría un populista, pero los políticos no se interesan por esta movida secreta a viva voz. Más que nombres, importan las acciones, y como flores del mal la poesía se reproduce en editoriales, programas de radio, revistas, festivales, encuentros y lecturas mientras poetas de todos los sexos proliferan en Buenos Aires y llegan también noticias de Rosario, Salta y Tierra del Fuego así como de Córdoba, Salta o Santa Fe Luis ... pero es preciso poner límites para contar este movimiento de bordes siempre en rotación.

Buenos Aires puede ser extremadamente cálida, de puro calurosa. Entonces los nervios porteños están en proporción indirecta con el aire acondicionado. A más aire, menos suceptibilidad y viceversa. Eran las seis de la tarde de ese domingo de noviembre y con 38 grados a la sombra cuando se inauguró la mesa de poesía en la Librería del Mármol, en el barrio de Palermo. Una librería cuyo dueño, un morocho con porte de surfista que se desliza también él, en las olas de la poesía. Con esta jugarreta del termómetro, parecía seguro que la tarde no iba a estar muy frecuentada. Mentira. La Librería del Mármol estaba repleta. Y sin aire acondicionado. El público constituido, en su mayoría, por poetas. Porque en Buenos Aires, y en toda Argentina, la poesía es una religión donde los iniciados se escuchan entre sí, de manera que las discusiones, presentaciones o lecturas, casi siempre adquieren características de taller porque fluyen –o se empantanan– de poeta a poeta. Es que aún a pesar de la oficialidad de ciertos tópicos –Casa de la Poesía, Centros Culturales– la poesía es el lugar imposible, una vereda que convoca corrientes, tendencias, maestros y discípulos y donde la boca está para hablar y pronunciarse, y después de puñaladas verbales, los saludos de rigor no se le niegan a nadie. Siempre se está en presencia de lo extraordinario.

Esa tarde fue testigo del contrapunto entre dos grandes poetas: Celia Gourinsky y Diana Bellessi. Y después de una necesaria pausa rociada con vino y cerveza, fluidos que hacían que el calor desapareciera un instante para brotar casi al tiempo multiplicado por los poros, sin embargo eran deliciosas las palabras mientras el sudor recorría los laberintos de la piel entre los pliegues de la ropa. Suspiros, y después de los suspiros, el plato fuerte: una discusión con tres editores de poesía, los tres también poetas: José Luis Mangieri, quien ya pasó los ochenta, una especie de tótem vital y exuberante, la tradición viviente por la pelea para imprimir poesía, fundador de varias editoriales desde la Rosa Blindada hasta la colección *Todos bailan* de Tierra Firme, que reúne lo más granado de la poesía argentina actual; Víctor Redondo, director de la editorial Último Reino, casi tres décadas más joven que Mangieri, y Daniel Mujica, el editor más joven de los tres. Bajaron las almas de Neruda, Vallejo y Tuñón y hasta los poetas españoles de la generación del 98 pero igual no hubo paz.

Daniel Mujica sacó los pies del plato y escupió el asado. «La poesía aquí no tiene mercado», dijo, «es un lugar cerrado, un ambiente de prestigios logrados como carta de presentación y no para vender, el

negocio de las editoriales de poesía son los poetas y no el público». Piedras, adoquines. «La poesía argentina no se salva por las editoriales sino porque se escribe mucho, cada vez se edita más, pero no se vende, ésa es la situación perversa». Para acabar, atacó a «los talleres de poesía», porque «son otro negocio. Unos prestigian y otros no». Luego calló. La réplica de Redondo fue lapidaria: «Tanto tiempo has hablado y para decir tanta estupidez: la imbecilidad más grande que escuché en mi vida», y concluyó: «Me das asco Mujica, la poesía no es negocio». Y se llamó a silencio.

«Tengo la lengua blanda poque tengo la espalda dura», intercedió Mangieri, sabio y contundente.Y después de aclarar, por si hiciera falta, que si no hubiera sido por el dinero de su primera mujer se hubiera muerto de hambre por editar poesía, abrió el abanico. «Vivimos en un continente que no devuelve, ni Vallejo ni Tuñón administraron su obra, como Neruda». Y defendió a los colegas: «Ser tallerista es una profesión, es lógico que se cobre». Finalizó con un imperativo: «El género poético exige una entrega absoluta». La molienda terminó cuando la anfitriona, la poeta Silvia Montenegro, autora del poemario *El diablo pide más,* –casi un título para esta jornada infernal–, invitó a cada editor a decir su poesía. Victor Redondo se negó a participar y adiós muchachos. Pero igual la noche fue un éxito.

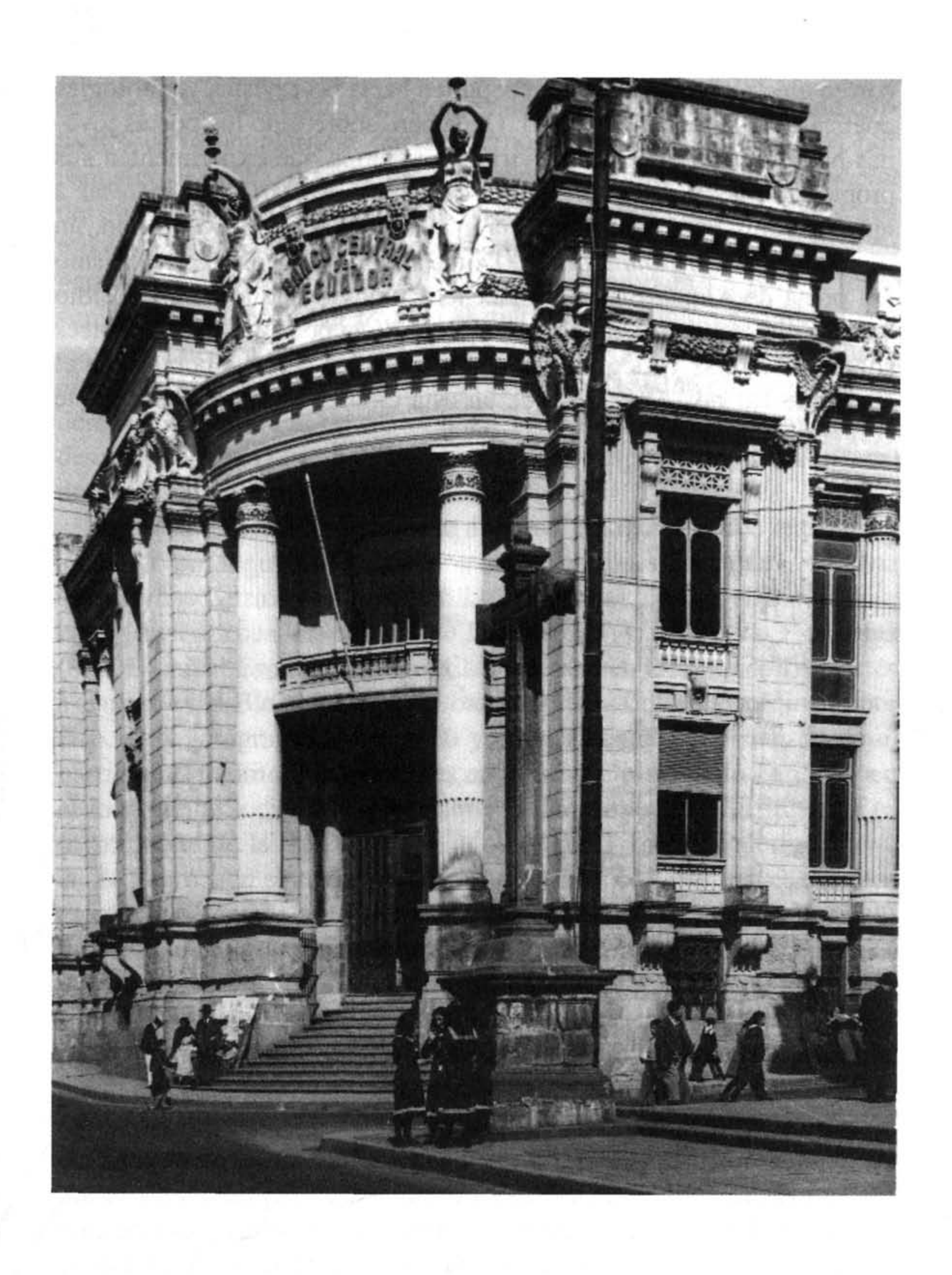
La movida poética en revistas es asunto aparte. Podrá argumentarse y con razón, que las publicaciones vienen y van, y en general no permanecen. Sin embargo sobran ejemplos de vitalidad: en el 2004 el veterano poeta Jacobo Bajarlía fundó en Mar del Plata la revista *Apofántica,* dedicada a ensayo, poesía y narrativa, que desde entonces viene publicándose trimestralmente y con participación de poetas y escritores de todo el país gracias al asesoramiento de la escritora Liliana Heer, conocedora de las cuerdas nacionales. O *El Camarote* dirigida desde Viedma por el poeta Raúl Artola o *La Idea Fija –revista bastante literaria–* de María Neder desde Puerto Almendro en San Luis que logró recuperarse del bajón del 2001 y sigue rodando. En la primera semana de diciembre del 2005 el Centro Cultural Borges inauguró la exposición Periféricas para expresar el fenómeno de las publicaciones independientes de poesía. El poeta Mario Nosotti, director de *Música Rara, poesía y aledaños,* una de las revistas poéticas porteñas más originales de la nueva era, abierta a la discusión con filosofía y poesía de otros países de América Latina, señala la existencia de más de veinte emprendimientos de este carácter que han venido a instalar-

se en el contexto literario. Contexto que ya desde años está siendo cultivado con ejemplaridad por cuadernos como *Tsé-Tsé* dirigidos por Reinaldo Jiménez, o en el otro extremo del *ring* la revista *La Guacha* del dúo Lo Menzo y Magistris, de tamaño tabloid y con un tiraje de tres mil ejemplares que sale tres veces por año y se vende en los kioscos de periódicos junto a un libro de poesía. Pero también La revista «Ñ», suplemento literario del *Clarín,* el diario más vendido de circulación nacional , dedica una sección permanente a la poesía así como la audición «El refugio de la cultura» del periodista Osvaldo Quiroga, verdadera maratón cultural de cuatro horas en la tarde del sábado, mantiene desde sus inicios hace más de una década el espacio poético conducido por Sara Cohen.

Para ejemplificar la diversidad del movimiento se puede realizar un recorrido por algunos de los cielos que se convocan durante la semana en distintos barrios de la ciudad. Los lunes hay cita en el Bar Tuñón, en el Museo Roca, en el local de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), en el Espacio Cultural El Encuentro en Belgrano; los martes Lecturas en la Blanquiada, en el barrio de Sant Telmo, coordinado por el poeta y fotógrafo Daniel Grad y en el Kabaret Pez Amarillo en el barrio de Caballito, los miércoles en el subsuelo del Café Tortoni y en el local de la Sociedad de Escritores y Escritoras de Argentina, SEA, (contraparte de la SADE), en la Movida de Byron en Palermo Viejo, en El Asunto, en el auditorio de la radio La Tribu, –los jueves curiosamente no hay nada–, los viernes Ceremonia Poética, en el Centro Cultural Recoleta, el Vermouth Literario «Farandon» en Haedo, «Las olas y el viento» en Almagro, sábados «El ascensor» en Flores, «Ceremonia Poética» en el Centro Cultural Recoleta, «Vientos contrarios y utopoesía» en el Café Príncipe, «Maldita Ginebra» (cambian de día, de lugar, de cuerpo), «Palabras al viento» en el café cultural «Bien Bohemio», domingos, café poético musical en «Libremente» en la estación de Temperley. Es un fenómeno del centro y de los barrios, fomentado por instituciones públicas y nutrido a su vez por innumerables iniciativas, revistas, cafés, poetas, grupos, talleres, editoriales, librerías. La conquista del espacio se consolida con más de una docena de programas dedicados a la poesía en las radios de difusión nacional, regional y local, de modo que se puede madrugar, trabajar, almorzar, soñar o irse a la cama oyendo poesía.

En Internet la oferta se multiplica: comenzando por el boletín de Ramón Fanelli con su cronológica habitual de los lunes que llega por

correo electrónico a miles de receptores hasta las revistas y antologías poéticas que aparecen en la red. De hecho, sobre todo los poetas jóvenes han ocupado el territorio virtual con sitios que experimentan sus propias formas y se mantienen en el tiempo. Bastaría con ingresar a «poesía.com» para confirmar esta nueva modalidad. Y por último, un ingrediente *underground per se*: Don Ramón, que se llama a sí mismo «el poeta de Almagro», un almacenero fundido que a los 63 decidió terminar la secundaria nocturna y descubrió la poesía. Desde entonces sobrevive en paz y alegría vendiendo cuartillas con sus poemas en el Metro de Buenos Aires. Porque en esta ciudad, en el subte, la gente compra palabras.




Banco Central del Ecuador

# BIBLIOTECA

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## Boletín de suscripción

Don ..........................................................................................................................................

con residencia en ......................................................................................................................

calle de ..................................................................................................., núm .......... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .............................................................

a partir del número ..........................................., cuyo importe de ...................................... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

........................... de ......................... de 2004

*El suscriptor*

Remítase la Revista a la siguiente dirección ..........................................................................................

..................................................................................................................................................

## Precios de suscripción

| | | *Euros* | |
|---|---|---|---|
| **España** | Un año (doce números) ..................................... | 52 € | |
| | Ejemplar suelto ................................................. | 5 € | |
| | | *Correo ordinario* | *Correo aéreo* |
| **Europa** | Un año ............................................................. | 109 € | 151€ |
| | Ejemplar suelto ................................................. | 10 € | 13 € |
| **Iberoamérica** | Un año ............................................................. | 90 $ | 150 $ |
| | Ejemplar suelto ................................................. | 8,5 $ | 14 $ |
| **USA** | Un año ............................................................. | 100 $ | 170 $ |
| | Ejemplar suelto ................................................. | 9 $ | 15 $ |
| **Asia** | Un año ............................................................. | 105 $ | 200 $ |
| | Ejemplar suelto ................................................. | 9,5 $ | 16 $ |

*Pedidos y correspondencia:*

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Agencia Española de Cooperación Internacional

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96

# América en los libros

**El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero,** *Pedro Juan Gutiérrez, Anagrama, Barcelona, 2006, 211 pp.*

Por caminos tortuosos, este memorial de Gutiérrez viene a desembocar en noviembre de 1969. ¿Hay alguna anotación concluyente en este almanaque? Sólo la que sigue: «Mi problema principal era que no sabía cuál era mi rumbo. No tenía la más mínima idea». Así pues, sólo la indecisión negligente encuentra adecuado cauce en la nostalgia del autor. Poca cosa, en lo que toca a profundidad psicológica, sobre todo si se tiene en cuenta que el cubano desgrana sus recuerdos juveniles acudiendo al engaño de los detalles más escabrosos. Pormenores truculentos, sí, aunque a nadie se imponen ni a nada comprometen. Lo sabemos hasta la saciedad: ya es típico y hasta trivial que el sexo, el insomnio y los tragos de alcohol se introduzcan (por derecho o de refilón) en los cuentos de la moderna bohemia. Claro que, buscando el auspicio de modas y subgéneros –feísmo, realismo sucio–, caben acá las comparaciones. Pero no las busquemos en la identificación del autor con Bukowski o Henry Miller, cuya guía espiritual ha inspirado notables bodrios y algún acierto esporádico.

En el regateo de Gutiérrez, cuya táctica él mismo se encarga de avisar, los momentos de agobio y la salida por peteneras sustituyen al pavoneo de largo recorrido. Y esto me lleva a recordar que sus historias pertenecen a la misma variedad de anécdotas sanjuaneras que Klaus Kinski –actor sugestivo, tipo miserable– anotó en sus memorias. ¿Habrá que mencionarlo? Con el mismo timbre sonoro que usaba Kinski, el novelista va cantando sus recuerdos, y de conformidad con el rijoso alemán, mide por igual rasero al rufián que al inocente.

La prisa y la obscenidad empujan el lápiz del cubano. Sorprende enterarse de que haya razones en su documento («Yo quería ser alguien en la vida y no pasármela vendiendo helados»), puesto que la suma y sigue comienza con herrumbre y termina con gratuitos furores («Al fin la vi desnuda. El vientre fláccido, piernas y muslos cubiertos de varices, las tetas grandes y caídas, la piel sucia y empercutida, los dientes amarillos y podridos»).

Gutiérrez tiene oficio e ironía, esto no se discute, pero resulta bien difícil localizar tesoros en su escritura. Lo peor, la excitable máscara que sitúa en el centro del escenario («No me podía sentir bien y ser feliz porque me sentía sobreviviendo en medio de una jauría feroz y sanguinaria»; «Le di unas cuantas patadas más. Agarré el machete y lo alcé para rajarle la cabeza a la mitad»).

De otra parte, a diferencia de lo que sucede con obras de mayor talento, aquí la derogación moral de los personajes no devenga intereses literarios. Ciñéndonos a lo esencial, una escandalera funciona por contraste, en la medida en que turba algún plácido sueño e implica un razonamiento. Cuando se prolonga en exceso, infunde sospechas e incluso puede conducir al hartazgo. Digámoslo así: el aquelarre sólo empieza a tomar cuerpo narrativo por medio del contrapunto. Pero en el caso que nos ocupa, el autor carga la mano, y por exceso, cae en la caricatura pornográfica y cochambrosa («Volvimos a las pajas. En eso se nos fue la noche. Muy entretenidos. Metiendo buches de alcohol de noventa»). De nuevo habrá que preguntarse si Gutiérrez, un escritor enérgico, bien dotado para la impresión lacónica y punzante, será capaz de superar en el futuro este balance desperdiciado por la monotonía.

**Fragmentos de un diario desconocido,** *Noni Benegas, Sociedad de Cultura Valle-Inclán de Ferrol, Fundación Caixa Galicia, 2004, 84 pp.*

Lo que en su poemario reúne la escritora bonaerense queda escalonado en varias etapas. Es, a un tiempo, minucioso recuerdo y formulación filosófica, mucho más rica de elementos. A nadie se le oculta que Benegas quiere desentrañar en sus versos uno de los misterios más agudos de la poesía, un enigma a cuyo origen resulta incómodo remontarse: el gozo y fecundidad de lo inefable, cuyo eje se desplaza con la fulmínea revelación de la palabra («A veces temo esta soledad/que se proyecta en palabras/dictadas como del hueco de un escenario/hueras también en su ampulosidad»).

Ordenadas en forma de diario, estas poesías informan sobre la conducta de su autora. A menudo, ofrecen una guía de imperativos legible en clave biográfica. El linaje familiar –matrilineal– es causa suficiente y sugiere lecturas de reacción afectiva («Lo poco que sé/se oculta con un disfraz/que le regalaron a mi madre/hace infinitos años»).

Como es obvio, aquí se habla de un diario entre comillas. Es verdad que de él cabe extraer una síntesis y un recuento, pero se nos escamotean las fechas y las cir-

cunstancias. No obstante, pese a esta imposibilidad de verificación empírica, el verso funciona como una secuela –un tipo de inferencia– que admite un desarrollo regularizado por temas. Hay tres asuntos fundamentales que condicionan la verdad de la autora: la belleza literaria como ideal que puede ser alcanzado, la imposibilidad de una historia distinta a la que ya ha sido y el amor que se halla en la completa reciprocidad con el otro (madre, amante).

El verso, y las interpretaciones que cabe dar del mismo, permiten expresar las exigencias de una vida en tránsito («Palabras como objetos numerados de una mudanza/que en algún sitio debo armar»). Lejos de ser invocada para declarar principios de estabilidad o determinismo, como lo serían la esperanza, la rutina o el compromiso, la poesía sirve en este caso para probar que la inquietud es un argumento pragmático («No puedo alzarme/quiero armarme/para la soledad fecunda/no me busquen/no me dañen/ni me pidan/*dejadme en mi terreno herido*»). A su modo peculiar, las tensiones y fisuras entre poesía y *realidad* biográfica se resuelven por medio de metáforas: un agujero angelical (Pizarnik) o un callejón sin salida, donde toda posibilidad se agota, lo posible se hurta y lo imposible causa estragos (Bataille).

**Historia del teatro argentino en las provincias,** *Osvaldo Pellettieri (director), Galerna, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2005, 656 pp.*

El teatro argentino es un mundo variado, distribuido en casillas provinciales, al que se accede a través del primer volumen que Pellettieri nos entrega de su nueva serie académica: una exhaustiva pesquisa histórica en la cual rezan la tradición y los archivos locales. Reminiscencias, en fin, que se ordenan gracias al Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, correspondiente al área de investigación teatral del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano.

El panorama investigado abunda en detalles sorprendentes, pretextos de estilización y ecos literarios, meneados por los vientos del siglo XX. El examen de todo ello empapa estas páginas, cuyo importante valor se mide, en resumidas cuentas, por medio de dos baremos: la generosidad de los datos y la inteligencia puesta de manifiesto en su cotejo.

En el preámbulo, Pellettieri detalla las minucias del modelo de análisis, ordena los impulsos dramáticos que se ciñen a su crónica y menciona a los jurisconsultos que le antecedieron en tal propósito. A la hora de distinguir señales rítmicas en este proceso, el histo-

riador demuestra la solidez de sus teorías. En lo que concierne a la periodicidad, subraya tres momentos seminales de la historiografía teatral argentina. La primera era acota las primeras décadas del siglo, y coincide con la nacionalización de la cultura. El segundo tramo se imprime en la década del cuarenta, en cuyo contexto se advierte un campo intelectual modernizado y una fértil democratización social. Finaliza el trasiego con la liberalización que sigue al prolongado periodo dictatorial.

Con este acuerdo en el calendario, Pellettieri logra establecer las razones por las que son, precisamente, esas tres etapas las llamadas a recibir los honores de la posteridad. Desde su perspectiva, los momentos de apogeo de la disciplina teatral coinciden «con procesos de cambio o serias crisis de crecimiento, con momentos de verdad, de debate, que favorecen y posibilitan una comunidad de intérpretes cuestionadora y cuestionada».

Por consiguiente, la primera mitad de este siglo teatral se identifica con acontecimientos político-sociales. En este entresijo, el gremio de la farándula le hace señas al campo del poder –un barril de gasolina a punto de estallar–. De modo similar, en este álbum se hace difícil separar el gusto de la gente de paisano y el de quienes diseñan y aprueban los estrenos, pues todos ellos se dejan engatusar por los mismos señuelos ideológicos.

En términos profesionales, el estudio pone de relieve trasvases e inesperados cortejos. Tal es el caso del radioteatro, presentado como generador de autores, actores y de un público adicto.

El equipo de Pellettieri recorre las ferias y los salones, exaltando desde cada escenario las particularidades que corresponde investigar. La propia diversidad del catálogo, articulado por innumerables rótulos, da testimonio de un horizonte en el que cabe revalorizar, por ejemplo, el teatro universitario platense, la temática gauchesca en Mendoza, el teatro rodante del Norte de Tucumán o el circo santafesino. Con todo, es la probidad del análisis, especialmente en sus guiños más intuitivos, la que infunde verdadero interés a esta entrega.

**Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos,** *María Caballero Wangüemert, prólogo de José Carlos Rovira, Universidad de Alicante, 2005, 265 pp.*

La autora sumerge su sedal en la vida y obra del puertorriqueño Eugenio María de Hostos, y este valioso ejercicio le sirve para reconstruir la existencia del escritor

a la medida del XIX: de acuerdo con el patrimonio de modos y convicciones que sirvió de disyuntiva a este siglo. Con ello se adelanta el perfil de un fascinador, en quien Caballero descubre cuatro actitudes que merecen ser retenidas: la vocación de servicio a su comunidad, una fructuosa intervención en política (aun cuando el destino le condujo al exilio), el sentido pedagógico y el bolivarismo que vinieron a encabezar sus ideales.

A la hora de exhumar los textos de Hostos, la estudiosa elige en primer término una novela en la cual se halla implícito el pormenor biográfico del escritor, *La peregrinación de Bayoán*. Para fijar la cronologia exigible en este tipo de análisis, Caballero Wangüemert se detiene en la década que discurre entre las dos ediciones de la novela (Madrid, 1863-Santiago de Chile, 1873).

El examen del *Epistolario* hostosiano permanece en el mismo ángulo temporal, y lo mismo vale para el *Diario*, limitado a la experiencia europea del personaje (Madrid, 1866-París, 1869). A medida que la investigadora desciende por esa escala, debe aproximarse también a la *Memoria* (1874), otra reserva de datos que secunda a los demás escritos e interioriza, ya sin prisa, cuanto proviene de los recuerdos del visionario puertorriqueño.

Si la existencia y labor intelectual de Hoyos apuntan a un propósito educativo, el resumen de esta personal pedagogía ha de constituir una fuente de interpretación, y no un simple recuento de principios. Al aproximarse al hervidero decimonónico, la autora respeta la premisa anterior, y con esta exigencia, levanta la cobertura moral que cubre al escritor: una moral de orden laico, que permite ser considerada dentro de la línea krausista.

Para el conocimiento de Hoyos, Caballero entiende que es válido citar como eje el deber. Así se comprime este último en *La peregrinación de Bayoán*: como un mecanismo en favor de la verdad, entendida como precepto, voluntad y compromiso que se aleja de las fórmulas de dominio y acomodo circunstancial. Al fin, no es posible mostrar mejor la esencia de esta utópica idea sino repitiendo este párrafo, ya famoso: «Las Antillas estarán con España, si hay derechos para ellas; contra España, si continúa la época de dominación».

**Poesía reunida,** *Cristina Peri Rossi, Lumen, Barcelona, 2005, 849 pp.*

A lo largo de esta colectánea –la llamaremos así, pues no inclu-

ye el poemario *Las musas inquietantes*– encajan todas las piezas reunidas por la escritora uruguaya en su discurso lírico. De ese modo, el orden de versos que se tiende entre *Evohé* (1971) y *Estrategias del deseo* (2004) permanece afincado en la temporalidad, no simplificada, sino restringida por la experiencia.

Aunque sea por medio de afirmaciones discontinuas, este devenir halla su más firme lugar en el tejido literario. De forma natural, son los estímulos de semejante aventura los que reabsorbe Peri Rossi con la esperanzada plasticidad que aplicaría a un ejercicio seductor («Se escribe/como se lanza una botella al mar»). Subrayo esa actitud persuasiva porque, a despecho de otras lecturas, la seducción es aquí reconocimiento y también memoria. Exceder la propia esfera implica abarcar la del otro, y el resultado de esta maniobra compromete al orden concentrado y paradójico de los dispositivos del recuerdo («Los poetas aman las palabras/y las mujeres aman a los poetas/con lo cual queda demostrado/que las mujeres se aman a sí mismas»).

Partiendo de un opulento repertorio –el grosor del volumen remacha esta impresión–, Peri Rossi echa a andar en varias direcciones una plática que aquí reduciremos a una serie razonable de requerimientos. Parte de esta argumentación poética suministra un modelo del exilio, entendido como fluidez de movimientos dentro de una nueva tribu. En ello, desde luego, triunfan metáforas como el naufragio, determinante a la hora de cifrar determinados conflictos («Vencimiento del buque, de la mujer/por efecto de un viento fuerte, la marea o la corriente»). Por la misma vía, los dilemas engendrados por la fisicidad quedan insertados en el espíritu de una época: la que presupone el triunfo de la revolución sexual. En todo caso, esta red causal funciona como un mecanismo perceptivo, como un punto de apoyo sobre el que conjeturar nuevos hábitos.

En este juego privado, el arte y sus prestigios permiten a la autora diseñar su tabla periódica, hecha de referencias pictóricas, configuraciones del erotismo, intensidad subjetivista y una sed renovada de arquetipos, siempre y cuando se muestren insumisos ante la moral formularia. Por supuesto, el mismo repertorio nos muestra el precio al cual se logra una aproximación a la conciencia que desencadena el acto poético («La poesía verdadera excluye la sinceridad/en el sentido banal/pero jamás admite la hipocresía»).

**Las letras y la amistad. Correspondencia (1920-1958),** *Alfonso Reyes, Guillermo de Torre, edición de Carlos García, Pre-Textos, Valencia, 2005, 285 pp.*

Pese a que los rodeos, el formulismo y las repeticiones figuran como sus principales escollos desde el punto de vista literario, la forma epistolar confina con el diarismo y la confesión, lo cual conlleva el doble interés de la biografía y el cálculo intelectual. Semejante confluencia atrae a los peritos. Sobre todo a los que eligen las cartas donde mejor se impone, en cuanto a temas y estilo, la personalidad del corresponsal. Pero no es menos cierta la curiosidad de quienes dejan de lado el valor histórico, y prefieren atender a los vaivenes del diálogo escrito, vuelto a la vida, encantador en el amplio sentido de la palabra. Un diálogo que autoriza a catalogar los sentimientos, animador de paisajes y recuerdos, aún más interesante en la medida en que se aviva con digresiones.

A esta luminosa variedad pertenece el epistolario puesto en orden por Carlos García y protagonizado por dos rúbricas de postín: la de Alfonso Reyes, maestro fecundísimo, generoso dentro de su cultura cosmopolita, y la de Guillermo de Torre, admirador del sabio, crítico inspirado y cabal. Desde todos sus perfiles, esta colección ofrece el cuadro de la vida de ambos. Por lo demás, la experiencia de Reyes tiene positiva importancia en su interlocutor, quien le hace partícipe de su entusiasmo literario y de sus ganas de triunfo.

La impresión que deja este intercambio es también sabrosa en el campo gremial. Torre menciona sobrados detalles acerca de las diversas editoriales donde trabajó, y se ofrece en bastantes cartas como un campeón de Reyes en la Argentina. A su vez, el escritor mexicano anima a su joven amigo y le pone en contacto con otra parte del revisterismo crítico. En todo caso, ambos aportan la enseñanza de un periodo en el que los trasvases literarios y filosóficos fueron notables en el campo hispanohablante. No nos asombremos demasiado, pues Torre siempre se preocupó de tender puentes entre España e Iberoamérica; una disposición a la que no fue ajeno su trato con autores como Borges, cuñado suyo desde 1928.

En una de estas cartas, Reyes subraya que el epistolar es el género más decaído en las letras hispánicas de su tiempo. Entre las excepciones habrá que situar a este volumen, rico en detalles, esmerado en su estilo, lleno de agudas confidencias y reflexiones. Irreprochable en términos

académicos, la entrega evoca la buena impresión que causan otros epistolarios anotados y ordenados por Carlos García: la correspondencia entre Jorge Luis Borges y sus amigos Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (*Cartas del fervor*, 1999) y las cartas cruzadas por Borges y su maestro Macedonio Fernández (*Correspondencia Macedonio-Borges. Crónica de una amistad*, 2000). Sin duda, *Las letras y la amistad* conquista un elevado puesto dentro del género, y enriquece esa tetralogía que el editor diseñó a partir de los carteos de Guillermo de Torre con Reyes, Cansinos Assens, Juan Ramón Jiménez y Gómez de la Serna.

**Patarroyo. Pasión por la vida,** *Javier Julio García Miravete, Ediciones del Viento, La Coruña, 2005, 326 pp.*

La ciencia no es, a menudo, más que un remozamiento de antiguos axiomas. Bajo los auspicios de modernas técnicas, el investigador resume las ideas de su siglo y defiende la oportunidad de fecundas paradojas, muchas de las cuales ya fueron verdades tiempo atrás. En esta floración de lo nuevo sobre lo consabido, el genio más admirable es el de quien proporciona hallazgos que invitan a la acción y al apostolado.

Manuel Elkin Patarroyo tuvo el arte de expresar una novedad química con ese temperamento. Superando la copia de lugares comunes y la retórica de las academias, el colombiano salió airoso de un compromiso científico descomunal: el descubrimiento de la primera vacuna sintética contra la malaria, la *spf66*. Con una virtud suplementaria que podemos tildar de atrevida: el boceto y detalle de sus inmunógenos se completó al margen de las multinacionales farmacéuticas.

En la hospitalaria biografía escrita por García Miravete, el lector encontrará datos curriculares pero también episodios de orden novelesco; entre ellos, la peripecia del joven Patarroyo como estudiante de la Universidad Nacional, donde sus presentimientos ya excedían lo que aventuraba leyendo artículos científicos en la biblioteca. Si los centros de investigación sirven para definir la vida de un hombre de ciencia, hemos de creer que los méritos del colombiano en zonas maláricas hubieran sido distintos de no haber accedido al Departamento de Microbiología local, a los laboratorios de la Universidad Rockefeller, y en particular, al Instituto de Inmunología San Juan de Dios.

Desde luego, nadie mejor que este sabio para alimentar el lado épico de su cofradía. El interés del biógrafo deja traslucir esta impresión, sin que ello difumine la nitidez de los datos. En rigor, un desempeño como éste, plagado de audacias, utópico a la vez que científico, convierte la lucha contra el anófeles hembra en una empresa cívica.

**Borges, entre retrato y automitografía,** *Robin Lefere, Gredos, Madrid, 2005, 200 pp.*

Sin la voluntad de cerrar el asunto, pero sí de perfilar, en cierta forma, un censo de invariantes borgeanas, entrega Lefere esta recomendable monografía. Triunfa en ella el examen de las obras del argentino en sus reflejos existenciales, de calidad aparentemente monótona. De ahí que el estudioso analice los textos en función del protagonismo y presencia pública de Borges, cultivados como un rasgo expresivo que, finalmente, le sirvió para obtener los réditos del estereotipo. Al cabo, no es muy azaroso definir esa forma que tuvo de exaltar la propia imagen como un atributo referencial, que se formula en limitadas permutaciones: el sabio tímido, encerrado en su ayer infantil; el hacedor burgués, pozo de irreprochables intuiciones; el erudito fatigado, que recobra energía con el uso metódico de la literatura.

Lefere arranca de esta premisa: sería lícito encarar las *Obras completas* dentro de un espíritu de conformidad entre lo intertextual y ese ingrediente autobiográfico que, como sucede con otros aspectos referenciales, tiende a ser infravalorado. En su recuento, el ensayista no pasa por alto que la falta de rigor puede conducir a simplezas. Por consiguiente, no le interesan los juicios de valor derivados del purismo textualista o de una lectura candorosamente biográfica. Ambas aproximaciones quedan descartadas en su estudio como dos caras del mismo error. Con el fin de superar ese abordaje unilateral, típico de agrimensores, Lefere propone un sondeo del componente autobiográfico desde una perspectiva integradora, digresiva.

Pese a lo declarado en el anterior párrafo, es incuestionable que el textualismo y el biografismo le sirven para fiscalizar la conciencia literaria de Borges, receptor y convertidor de antiguas historias. Nada que objetar, puesto que ambas posturas confluyen en la pesquisa del fenómeno literario. Una viejísima evidencia, ésta, que Guillermo de Torre ya dio por

resumida en *Nuevas direcciones de la crítica literaria* (1970). Los analistas como Lefere, en palabras del español, no han de rehuir el condicionamiento humano y epocal, so riesgo de quedarse con los huesos; esto es, con las obras desprendidas de su contexto ambiental, y por consiguiente, de todo sentido.

Sin distinguirse en ello de otros colegas, Borges también extrajo literatura de las cunetas de la vida. Aunque ello implique problemas en torno a la intencionalidad, lo cierto es que el hacer funciona en su escritura como *praxis* del soñar, y además fomenta lecturas sintomáticas. Desde esta perspectiva, Lefere comprende que aquel narrador de hábito resignado, temeroso de los espejos –el autor ficcionalizado y aun mitificado–, cristaliza elementos del Borges empírico, y proporciona asideros para medir en clave libresca la validez de su cuento autobiográfico.

Así como disponemos de retratos personalistas, expresados por el escritor en el ámbito de la confidencia, también se dan los autorretratos indirectos, de un largo recorrido connotativo y psicoanalítico (la proyección vertiginosa del pasado familiar en el ensueño del coraje; la identidad cifrada en las preocupaciones intelectuales del ajedrez o del laberinto…).

Sin gran exageración, al ensayista le cabe concluir que Borges encarnó de manera convincente la figura del hombre de letras. Tanto es así que, a su modo de ver, el personaje extratextual acabó encubriendo al opulento Borges textual. Bien lo saben sus apologistas, para quienes la fuerza motriz de lo borgeano también puede hallarse en el desempeño mediático del escritor.

**Guzmán Urrero Peña**

# El fondo de la maleta

*España y las Españas*

La reforma de los estatutos autonómicos previstos por la Constitución española de 1978, ha permitido releer el debate habido en tiempos de la Segunda República acerca de la identidad de España y sus nacionalidades o regiones. A menudo se ha opuesto el criterio político de Manuel Azaña, contenido en su discurso sobre el estatuto catalán, al criterio filosófico de Ortega y Gasset, desplegado en textos como *España invertebrada* y secuencias de *El Espectador.*

Hay puntos de fricción entre los dos escritores pero también hay un elemento común que fortalece similitudes. Azaña resalta el carácter mestizo de España y la escena de violencia que el tiempo dulcifica pero que es, en rigor, la invasión: Roma invade, los visigodos invaden, los árabes invaden. En Ortega no es el mestizaje un elemento decisivo pero sí lo es el proceso de la historia, por el cual España no es ni deja de ser sino que va siendo. Y la historia es, por su propio carácter procesal, mixtura, mezcla y hasta mezcolanza. Españoles puros, se dijo, no habría más que los de las desdichadas Hurdes.

La meditación de ambos personajes tienen actualidad no sólo porque el deabte autonómico sigue en pie sino porque España se ha constituido, por la buenas y las peores, en un país de inmigración, y la inmigración supone e impone el mestizaje. Por si fuera poco, los habitantes de esta península seguimos siendo seres históricos. Nuestras vidas son procesos, activos, inacabados, creadores y destructores del tiempo y sus mudanzas.

Las filosofías identitarias niegan esta movilidad de nuestra condición histórica. Así es que, para ellas, el español de hoy es idéntico a Viriato, cuando no a Túbal o a Gárgoris y Habidis. Y así, el vasco es como Aitor y el catalán, como la reina Pirene en el incendio de su cordillera. La historia dice otra cosa: que vamos siendo y que dejamos de ser para seguir siendo. Es nuestra paradójica y, si se quiere, dialéctica condición, irresuelta pero también indetenible, como el tiempo.

## Colaboradores

ESTHER ANDRADI: Escritora argentina (Berlín)
ESPERANZA BIELSA BIALET: Crítica literaria española (Barcelona)
LUIS BODELÓN: Crítico y periodista español (Madrid)
MARIO CAMPAÑA: Escritor ecuatoriano (Barcelona)
MIGUEL DONOSO PAREJA: Escritor ecuatoriano (Guayaquil)
ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVERRÍA: Crítico y ensayista cubano (Northford, Estados Unidos)
GUSTAVO GUERRERO: Escritor venezolano (París)
JOSÉ JUNCOSA: Antropólogo ecuatoriano (Quito)
ZDENEK KOURIM: Historiador checo (Gidy, Francia)
JORGE MARTILLO MONSERRATE: Escritor ecuatoriano (Guayaquil)
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid)
GUSTAVO VALLE: Escritor venezolano (Buenos Aires)

**Próximamente:**

La música española actual

*José Luis Téllez*
*Jorge Fernández Guerra*
*Luis Suñén*
*Stefano Russomano*
*Guzmán Urrero Peña*
*Antón García Abril*







DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS



00675



5 euros